Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/propylaen01goet

Propyläen.

Eine periodiſche Schrifft

herausgegeben von Goethe.

Erſten Bandes Erſtes Stück.

Tübingen, 1798.
In der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.

Einleitung.

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligthum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Aeussern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle seyn, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders, bey dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Athenienſischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Nah-

men des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können, man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegengen zu versetzen? unter einem Volke, wenigstens in der Einbildungskraft, zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen, und nie erreichen, natürlich war, bey dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stätiger Reihe entwickelt, die bey uns, nur als Stückwerk vorübergehend, erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und, in gewissen Fächern, welche mehr als die Deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nöthig seyn sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessiren gedenken, das Bemerkungen und Be-

trachtungen, harmonisch verbundner Freunde, über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf alles um sich her lebhaft acht geben, die Gegenstände und ihre Theile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und, indem er practischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit alles so viel möglich zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch andern gerne mittheilen. So gedenken auch wir manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was, unter mancherley Umständen, von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meynung, unser Urtheil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein grösser Gewicht legen dürfen, als in so fern wir uns auf die Natur und

Ausbildung unsers Geistes einigermasen verlassen möchten.

Was uns hierinn eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschafftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegentheil von unserer Ueberzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wieder finden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß seyn, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammen führen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vortheile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verlohren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschafftlichen Fortschrittes, jeder Moment des Wachsthums ist fixirt, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung giebt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Ueberzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hülfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sey, die sich, im allgemeinern,

zu Künsten und Wissenschafften auszubilden streben, versteht sich von selbst, ob gleich ein Welt- und Geschäfftsleben auch eines solchen Vortheils nicht ermangeln sollte.

Bey Künsten und Wissenschafften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältniß zu dem Publikum eben so günstig als es ein Bedürfniß wird. Was man irgend allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beyfall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas höherem anzulocken, er glaubt den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angebohrnen Fähigkeit nöthig ist, um die öffentliche Gunst fest zu halten, die wohl auch, durch Glück und Zufall, auf kurze Momente, erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller, in einer frühern Zeit, sein Verhältniß zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt seyn mag, andere zu be-

lehren, so wünscht er doch sich denen mitzutheilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist, er wünscht sein Verhältniß zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen, und, in der letzten Generation, sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vortheile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine Gesellschafft, eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Hauptpuncten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche seyn sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charactere werden oft Einen Grundsatz, den sie sämmtlich anerkennen, verschieden anwenden.

Ja, der Mensch ist sich, in seinen Anschauungen und Urtheilen, nicht immer selbst gleich, frühere Ueberzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Einzelne, was man denkt und äussert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser untereinander und mit einem großen Theil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Miston entgegen klingen wird. Sie haben dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen, in mehr als Einem Puncte, abweichen. Weit entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen, und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen, oder sie aufnehmen; im Ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten, und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu thun ist, der muß Parthey zu nehmen wissen, sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche seyn werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, so wie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sey, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bey fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äussere Hülfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Uebung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äussere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das

Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht blos etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistisch-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntniß der organischen Natur unerläßlich. Auch von den unorganischen Körpern, so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie z. B. Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers, dasjenige mühsam aussuchen sollte, was

zu seinem Zwecke dient; ja es ist die Frage: ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste seyn muß, finden würde? Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfniß des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht hier ins Mittel zu treten, und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nöthige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch, theils im Ganzen eine Uebersicht zu geben, theils im Einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht blos durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entblößen, ihre Theile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgne, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich, als ein schönes ungetrenntes Ganze, in lebendigen Wellen, vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier,

wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! denn wie derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntniß die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Theile, woraus der Character des Ganzen entspringt, einsieht, und den Nachdruck darauf legt.

So wie nun eine genauere Kenntniß der einzelnen Theile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äusserst fördert, so ist auch ein Ueberblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt, daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben, und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet, sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir

nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschafften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit, bey Beobachtung der Gegenstände, eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen, und fest gehalten werden, und daß wir zuletzt, beym Kunstgebrauche, nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bey Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermasen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntniß zu nehmen, so können wir es um so eher thun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Mahler bedarf einige Kenntniß der Steine, um sie characteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister um sie zu nutzen, der Steinschneider kann eine Kenntniß der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler gerathen,

sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessiren, theils um sich nach mehr Seiten auszubilden, theils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen; so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punct noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Mahler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vortheil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Uebung, eine practische Nothwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg, er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschafften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermuthung, daß die farbigen Naturwirkungen, so gut als die magnetischen, electrischen und andere, auf einem Wechselverhältniß, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen

des Zwiefachen, ja Mehrfachen, in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so mehr hoffen, hierin etwas zu thun, das ihm willkommen sey, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt gethan, auszulegen, und auf Grundsätze zurück zu führen bemüht seyn werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur, mitzutheilen hoffen, und nun das Nothwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar theilweise, vorlegen werden, dabey aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Theilen endlich ein Ganzes zusammen zu setzen; so wird es nöthig seyn, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäfftigen, worinn die bekannten Rubriken, nach

unserer Vorstellungsart und Methode, vorgetragen werden sollen. Dabey werden wir vorzüglich darauf bedacht seyn, die Wichtigkeit eines jeden Theils der Kunst vor Augen zu stellen, und zu zeigen: daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen, nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Characteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charactere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in wel-

chem die Natur ihr Beſtes gerne niederlegt, wenn ſie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und ſich ins Gleichgültige verliehrt.

Ebendaſſelbe gilt von zuſammengeſetzten Kunſtwerken, ihrem Gegenſtand und Inhalt, die Aufgabe ſey Fabel oder Geſchichte.

Wohl dem Künſtler, der ſich bey Unternehmung des Werkes nicht vergreift! der das Kunſtgemäße zu wählen, oder vielmehr daſſelbe zu beſtimmen verſteht!

Wer in den zerſtreuten Mythen, in der weitläufigen Geſchichte, um ſich eine Aufgabe zu ſuchen, ängſtlich herum irrt, mit Gelehrſamkeit bedeutend, oder allegoriſch intereſſant ſeyn will, der wird, in der Hälfte ſeiner Arbeit, oft bey unerwarteten Hinderniſſen ſtocken, oder nach Vollendung derſelben ſeinen ſchönſten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar ſpricht, redet auch nicht rein zum Gemüth, und wir achten dieſen Punkt ſo wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung darüber einrücken.

Iſt nun der Gegenſtand glüklich gefunden, oder erfunden, dann trit die Behandlung ein, die wir

in die geistige, sinnliche und mechanische eintheilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bey der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurtheilen läßt; so kann man an der Entdeckung der Motive, seine Breite, seinen Reichthum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reitz unentbehrlich wird.

Die mechanische, zuletzt, wäre diejenige, die, durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt, und so der Arbeit ihr Daseyn, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu seyn hoffen, und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rathes, mancher Vorschläge bey seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns, leider, die bedenkliche Betrachtung auf: daß jedes Unternehmen, so wie jeder Mensch, von seinem

Zeitalter eben sowohl leide, als man davon gelegentlich Vortheil zu ziehen im Fall ist, und wir können bey uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen: welche Aufnahme wir denn wohl finden möchten?

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und, da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben, man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter seyn, oder werden, wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht jedem klar, und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen grossen Vorsatz spielend ausführen könnte.

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst grossen Einfluß, indem es für seinen Beyfall, für sein Geld, ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genieſſen sey, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen, denn er ist ja auch ein Theil des Publikums, auch er ist, in gleichen Jahren und Tagen gebildet,

auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glüklich mit der Menge fort, die ihn trägt, und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter, von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß beyde nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet seyn.

Anstatt uns hierüber ins allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beynahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt über zu gehen, und wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabey zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich: ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das un-

ablässige Streben erregt haben, die menschliche Gestalt, in ihren Proportionen, Formen, Characteren zu studiren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt? er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft, nach und nach, von jenem Streben herunter sinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen, und denken wollen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabey etwas beliebiges denken, und, nach ihrer Art, etwas dabey empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskrafft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frey macht, und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freylich verstehen muß; es fesselt die Gefühle, und die Einbildungskrafft, es nimmt uns unsre Willkühr, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und

walten, wie wir wollen, wir sind genöthigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen, besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu, und entfernen sich, in Theorie und Praxis, doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen, und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darinn besteht die Pflicht, das

Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isoliren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Mahlerey, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der Gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit, durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, eben so verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden, als der Mahler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Theile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschafften anbrachte, und so halb Mahlerey, halb Puppenspiel darstellte, gieng man immer abwärts in

der wahren Kunst, und leider! haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler practisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sey, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bey der Wahl ihrer Gegenstände, bey der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im Allgemeinen, bey der Anordnung im Besondern, so wie den Mahler bey der Wahl der Farben in Verlegenheit. Dann ist es Zeit einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden seyn: ob wir durch ihn den großen Mustern und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung

des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bey Entwicklung, Schätzung und Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke dienen, und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nöthiger, sich auch hier daran zu halten, weil, ohnerachtet der allgemein gepriesnen Vorzüge des Alterthums dennoch, unter den Neuern, sowohl einzelne Menschen, als ganze Nationen, oft eben das verkennen, worinn der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten für diesem Uebel bewahren. Deßhalb sey hier nur ein Beyspiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie nothwendig eine genaue Critik der ältern sowohl als der neuern Kunstwerke sey, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks, noch immer eine große Wirkung thun, denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer

die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig; so viel als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich, es wird mehr, ein dunkles unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand, in seinem Werth und in seiner Würde, solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern: daß eine allzugenaue critische Untersuchung den Genuß zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach, bey weiterer Erfahrung und Uebung, ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne so wie das Ganze vollkommen ist, ja man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maase kennen lernt, in so fern man das Mangelhafte einzusehen im Stande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Theilen, die Copie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners, und es ist ein grosser Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunckem Sinne, oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen, und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntniß abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung, denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maas von Kräften zugetheilt sey; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht, mit einem starren, beschränkten Eigensinn, sich und seine kleinliche Ein-

seitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freylich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bey dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, blos im Allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der, mit dem Buche in der Hand, vor das Kunstwerk hintrit.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Abhandlungen, vielleicht in dem Falle seyn, das Verlangen der Leser mehr zu reizen, als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das

Ganze, von dem die Rede ist, zu geniessen, und, was die Theile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urtheil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke theils gesehen haben, theils künftig sehen werden; so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beyden Fälle befinden, dennoch das mögliche zu thun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst, besonders den Deutschen, sich näher befinden, und so ächter Liebhaberey und Kunstkenntniß, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen, nur wenn man das vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im Stande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst, so wie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit, in einer trocknen ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf

ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann begleitet von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freyheit einflösen, bey dem nachstrebenden Künstler, den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sey. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereitzt, sich's leicht zu machen, und auf den Schein zu arbeiten.

So verliehrt die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im Ganzen so wie im Einzelnen. Wenn wir nun aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäfftigung ist, wofür aber

der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bey Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bey Beurtheilung der neuen und neusten Arbeiten, denn da, bey Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler, so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nöthiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urtheil zu äussern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkühr wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punct doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der belebende Künstler, bey dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urtheile auf diese Weise

bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Nahmen verdient, ist zu unserer Zeit genöthigt, sich, aus Arbeit und eignem Nachdenken, wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bey deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er, auf diesem Wege, sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schikfal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen, und wird nur immer auf Eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und practisch, in so fern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr

er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend, mit Recht, vom Mechanischen an, seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger seyn sollte, als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben aus dem Leben selbst Vortheil zu ziehen. Die Gesellschafft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig, litterarische Arbeiten, welche, durch den Druck, vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweissung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt, er hat fast nur mit dem zu thun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit diese Einleitung zu schliessen, damit sie nicht, an statt dem Werke blos voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken, wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Critik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäfftigen, was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen seyn, und so sey denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenbliks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes, war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine grosse Veränderung zugetragen, welche für die Kunst, im Ganzen sowohl, als im Besondern, wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals,

Italien als einen groſſen Kunſtkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch beſtand. Iſt es möglich davon eine Ueberſicht zu geben, ſo wird ſich alsdann erſt zeigen, was die Welt in dieſem Augenblicke verliehrt, da ſo viele Theile von dieſem groſſen und alten Ganzen abgeriſſen wurden.

Was in dem Act des Abreiſſens ſelbſt zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimniß bleiben; allein eine Darſtellung jenes neuen Kunſtkörpers, der ſich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künſtler und Kunſtliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird ſich angeben laſſen, ſo wie dabey noch eine wichtige und ſchöne Frage zu erörtern iſt: was andere Nationen, beſonders Deutſchland und England, thun ſollten, um, in dieſer Zeit der Zerſtreuung und des Verluſtes, mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bey Künſten und Wiſſenſchafften ſtatt finden kann, die mannigfaltigen Kunſtſchätze, die bey ihnen zerſtreut niedergelegt ſind, allgemein brauchbar zu machen, und einen idealen Kunſtkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit, für das was uns der

gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im Allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Theilnehmer wünschen.

Inhalt.

Einleitung. Veranlassung des symbolischen Titels — Das Werk soll eigentlich Bemerkungen und Betrachtungen, harmonisch verbundner Freunde, über Natur und Kunst enthalten — Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Gegenstände — Bemerkungen — Practischer Gebrauch — Mittheilung — Betrachtungen — Gefahr der Einseitigkeit — durch Verbindung mit mehrern Gleichdenkenden vermindert — Freundschaftliche Verbindung zu fortschreitender Ausbildung — Vortheile des Gesprächs — eines Briefwechsels — kurzer Aufsätze — Verhältniß des Schriftstellers zum Publikum — in früherer Zeit — in späterer — Wün-

sche — — Uebereinstimmung der Verfasser im Ganzen — Abweichung im einzelnen — Harmonie mit einem Theil des Publikums — Disharmonie mit einem andern — Beharrlichkeit auf Einem Bekenntnisse — — Natur — Forderung an den Künstler daß er sich an die Natur halten solle — Größe dieser Forderung — Naturstoffe — practische Ausbildung sie zu beherschen — theoretische Ausbildung — Nöthige Kenntnisse — Schwierigkeit aus der Schule des Anatomen, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers aufzusuchen, was zum Zweck des Künstlers dient — Die menschliche Gestalt kann nicht allein durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden — in der Kenntniß liegt die Vollendung des Anschauens — Beyspiel vom Naturbeschreiber, der zugleich Zeichner ist — Ueberblick über organische Naturen überhaupt — die vergleichende Anatomie erleichtert ihn — organisches Verfahren der Natur — organisirendes Verfahren des Künstlers — Unorganische Naturen — Kenntniß derselben erleichtert — Allgemeine Naturwirkungen — Nöthige Einsicht in ihre Gesetze — Töne — Farben — — Kunst — Aufsatz über bildende Kunst zunächst versprochen — Natur als Schatzkammer der Stoffe im Allgemeinen — Gegenstand durch den Künstler ergriffen — Kunstkreiß abgeschlossen — Fabel, Inhalt des Kunstwerks — Sorgfalt bey der Wahl — ausführliche Abhandlung zunächst — Behandlung — geistige — sinnliche — mechanische — — Der Mensch leidet von seinem Zeitalter, wie er von demselben Vortheil zieht — Einfluß des Publikum auf die Kunst — Einstimmung des Künstlers — Zufriedenheit beyder mit einander — Einzelnes Beyspiel, Schwierigkeit von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen — Wirkung eines Aufenthalts in Italien auf den Künstler — Sein Schicksal nach seiner Zurückkunft — Wirkung schlechter und guter Kunstwerke

auf Empfindung und Einbildungskrafft — Die Neuern nennen die Alten ihre Lehrer und entfernen sich von ihren Maximen — einzelne Beyspiele — Vermischung der Kunstarten, als Zeichen des Verfalls — Beyspiel von der Bildhauerkunst — Auszusprechende Maximen — Sie sind aus den Kunstwerken gezogen — sind von dem Künstler practisch zu prüfen — sind bey Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke zum Grunde zu legen — Eine genaue Critik der ältern sowohl als neuern Kunstwerke nöthig — Beyspiel von der wachsenden Kenntniß des Liebhabers in der plastischen Kunst — Höchster Grad der Einsicht — mehrere Menschen können darnach streben — — Von Kunstwerken sollte man eigentlich nur in ihrer Gegenwart sprechen — doch läßt sich auch für solche Leser schreiben, welche die Werke gesehen haben, und sehen werden — Wie man auch den übrigen nützlich seyn kann? — Nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte ruhen — Psychologisch-chronologischer Gang des Auf- und Absteigens der bildenden Kunst — Beurtheilung der alten und neuern Kunst nach Grundsätzen — Maximen am nöthigsten bey Beurtheilung der gleichzeitigen Künstler — — Ausdehnung des Werks auf andre Gegenstände — Theorie und Critik der Dichtkunst wird sich besonders an diese Arbeit anschliessen — — Ueber Kunstlokal — Italien, als ein groser Kunstkörper, wie er vor kurzem noch bestand — Zerstücklung desselben — Kunstkörper in Paris — Was Deutschland und England thun sollte, einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen — Die ausführlichen Vorschläge künftig.

Ueber Laokoon — Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich — Bey einem trefflichen Kunstwerke ist nöthig, von

der ganzen Kunst zu reden — Beschäftigung der hohen Künste mit dem Menschen — Erfordernisse eines hohen Kunstwerks — Organisation und Leben — Character — Ruhe oder Bewegung — Ideal — Anmuth — Schönheit — Laokoon erfüllt jene Bedingungen — Geschlossenheit des Gegenstandes — Entkleidung von allem Fremden — Darstellung des Moments — Zustand der drey Figuren — Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt — Geistige Einwirkung — die sämmtlichen Theile der Gruppe — Doppelte Handlung aller Figuren — Gipfel des Moments — Augenblick nachher — allgemeine Betrachtung und Wiederholung — Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst — Wahl des Gegenstandes höchst wichtig — Ein Werk der bildenden Kunst soll sich selbst ganz aussprechen — Eintheilung der Gegenstände — vortheilhafte — gleichgiltige — widerstrebende — — von den vortheilhaften — Rein menschliche Darstellungen — Madonnenbilder — der Brand im Borgo — historische Darstellungen stehen höher, sind mit den erfundenen oder poetischen verwandt — Kunstwerke die ganz für sich bestehen. Laokoon, Niobe, Schlacht des Constantins — Historischer Cyklus — Rafaelischer Cyklus des alten Testaments in den Logen — Cyklische Darstellungen der Alten — Characterbilder erheben sich über die historischen — Schule von Athen — Parnaß von Rafael — Gemählde des Polygnotus — Mediceische Vase — Portraite, die sich zu diesem Range erheben, von Rafael und Tizian — Erfundene, mythische, allegorische Darstellungen — Aurora des Guido Rheni — Schlafende Venus mit Amorinen, von Hannibal Caracci — Arbeiten des Julius Romanus im Pallast del T zu Mantua — Wenige Reste dieser Art aus dem Alterthum

— Gemählde zu Portici — Nachrichten des Philostratus — Allegorien — Amor und Psyche — Amor mit den Spolien der Götter — Beyspiele bey den Neuern — Aurora des Querein, — Fortuna des Guido Rheni — Ueber Anspielung und besondere Motive — Symbolische Darstellungen — stehen am höchsten — Cyklus der obern und untern Gottheiten — Symbole der neuern — Gott Vater — Christus — die Madonna — die Apostel und Evangelisten — dieser Cyklus ist niemals vollkommen ausgeführt und vollendet worden.

Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermasen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemahlt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen, manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden, und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bey dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ohngefährer Inhalt aufgezeichnet ist.

Ueber etrurische Monumente. Erster Brief — Etruskische Reste plastischer Kunst zu Florenz — Verwandtschaft der Etrurier und Griechen im ursprünglichen Styl — die Griechen gehen vorwärts, die Etrurier bleiben zurück — Aechtheit der etruskischen Monumente zu Florenz — Gruppe des Sarpedon — silberne Vase — Bruchstücke einer flacherhobenen Arbeit in Sandstein mit sechs Figuren — Pateren — Ueber die römische Wölfin — Haruspex zu Florenz — Chimäre — Graburnen — die flacherhobne Figuren oft mit Farben angestrichen — Beschreibung verschiedner Urnen — Allgemeine Betrachtungen

— Etruskische und altgriechische Werke werden abgesondert — Keines von der letzten Art findet sich zu Florenz — Keine sind mit etrurischen Buchstaben beschrieben — Die Etrurier verlieren auch den Anspruch auf die irdnen gemahlten Gefäße — Frage, was ihnen denn eigentlich noch übrig bleibe? — Die Etrurier bildeten von uralten Zeiten her — Verwandschaft der etrurischen und griechischen Kunst — erstere geht nicht vorwärts — schwerfälliger und trauriger Character der Etrurier — keine fortschreitende Naturen — als nur im mechanischen — sie fanden zuletzt die Griechen zu weit voraus — Ahmten sie nach, ohne vollkommner zu werden — einzelne Bemerkungen zum Schluß — Verbindung mit den Egyptiern — Carrikaturen, wahrscheinlich aus späterer Zeit — Verwandschafft mit den Graubündtern und Tyrolern.

Zweyter Brief. Architectonische Reste — Fiesole — Lage der Stadt — Weg dahin von Florenz — schöne Aussicht auf halbem Weg — steiler Berg — Landgut des Baccio Bandinelli — Stadt Fiesole — Franciskaner Kloster — herrliche Aussicht — Thal des Arno — Florenz — Betrachtung über den Ursprung beyder Orte — Reste der uralten Stadtmauer — an und auf derselben Gärten angelegt — Abzugskanäle — Bogen eines alten Stadtthors — Terrassenartige Strebepfeiler — Umfang der alten Stadtmauer — Rückweg — Kirche St. Domenico — Fluß Mugnone — Hupfbrücke — Florentinische Spatziergänge.

Rafaels Werke besonders im Vatikan — Vorerinnerung — Keine Beschreibung der Kunstwerke wird geliefert — Absicht den Geist und Character des Meisters daraus zu ent-

wickeln — sein angebohrnes Talent zu schildern — die Stufen seiner Bildung zu verfolgen — Lehrjahre — Zeichnungen zu Werken, welche, zu Siena, von Pinturicchio ausgeführt wurden — Gemählde für Perugia, jezt in Colonna — Gemählde in der Tribune zu Florenz — Grablegung in Borgheſe — Unvollendetes Bild zu Florenz — Deckenbilder im Vatikan. Diſputa — Parnaß — Schule von Athen — ſymboliſche Figuren. —

Ueber die beigefügten Kupfer.

Die Kupfer, welche wir dem gegenwärtigen Stücke beyfügen, so wie diejenigen, die allenfalls in den künftigen folgen möchten, können nur den Zweck haben, dem Leser eine schnelle, allgemeine, sinnliche Anschauung von Gegenständen zu geben, die eben zur Sprache kommen.

Die erste Tafel stellt einen Umriß der Gruppe des Laokoons vor, weil nicht leicht jemand sich der sehr verwickelten Anordnung derselben, worauf doch so viel, bey jedem Worte das man darüber äussert, ankommt, deutlich erinnern möchte.

Auf der zweyten Tafel befinden sich drey landschafftliche Aussichten, deren in dem zweyten Brief über Etrurische Kunstreste gedacht ist. Das übergebliebene, verschüttete Thor von Fiesole, die Terrassenartige Widerlagen der Stadtmauer und die Hupfbrücke bey Florenz.

Propyläen.

Ersten Bandes Erstes Stück.

I.

Ueber Laokoon.

Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keinesweges die Anmassung diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bey Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt seyn, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne.

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen

besondern Fall entwickeln; deswegen sey hier auch etwas Allgemeines vorausgeschikt.

Alle hohe Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschafften, die sonst nur einzeln ausgetheilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisirte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntniß des menschlichen Körpers in seinen Theilen, Maasen, innern und äussern Zweken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Characteres. Kenntniß des Abweichens dieser Theile in Gestalt und Wirkung. Eigenschafften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Characteres, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältniß gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesezt ist, seine Theile sich bedeutend gegen einander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Theile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr

bloßes Daseyn anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdruksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maas, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmuth. Der Gegenstand aber und die Art ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung ꝛc. wodurch er für das Auge schön, das heißt, anmuthig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maas entsteht, welchem der, zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen, gebildete Mensch alles, sogar die Extreme, zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fodern, zum voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich be-

haupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweiß erlassen, daß sie Kenntniß des menschlichen Körpers, daß sie das characteristische an demselben, so wie Ausdruk und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sey, wird sich aus dem folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maas erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmuthig sey. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Theile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwikeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Contraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen

gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äusserst überlegt und glüklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahirt, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrath erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beyspiele einer solchen anmuthigen Gruppirung, und es würde vielleicht möglich seyn, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoons, die schönsten Beyspiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung, darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoons, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sey von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, theils sinnlich theils geistig, dem Beschauer darbieten, bey dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen, und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmuth und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vortheil für ein Kunstwerk, wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich blos in seinem Daseyn, er ist also

durch, und in sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schooß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva, sind Gegenstände, die gleichsam nach aussen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbstständigen Naturen stehen und ruhen, gibt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind, z. E. die neun Musen, mit ihrem Führer Apoll, ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana; oder sie zeigt uns in Einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmuthigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fusse zieht, der Ringer, zweyer Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoons.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe, Laokoon ein bloser Nahme, von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beywesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwey gefährlichen Thieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern blos natürliche Schlangen, mächtig genug einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, ausserordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären; so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beyden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend, sich aus dem lebendigen Neze loszureissen.

Aeusserst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden

Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt seyn; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Theil genöthigt seyn, diese Lage zu verlassen, dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig seyn.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor, man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jezt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bey der Fakel sieht.

Der Zustand der drey Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt, der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrikt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt, durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurük, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe, sie ist im Begriff unter

der Hand wegzuschlüpfen, keinesweges aber beißt sie. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrikungen mit Gewalt befreyen, er preßt die andere Schlange, und diese, gereitzt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im Ganzen als nach allen Theilen des Körpers, zu erklären, scheint es mir am vortheilhaftesten, das augenblikliche Gefühl der Wunde als die Haupturſache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Theil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurirten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben, glüklicherweise haben sich noch die Reste der beyden Kinnladen, an dem hintern Theil der Statue erhalten, wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bey der jetzigen traurigen Veränderung auch verlohren gehen! Die Schlange bringt dem unglüklichen Manne eine Wunde an dem Theile bey, wo der Mensch gegen jeden Reitz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesezte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in

den Füssen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Ueberrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht den Biß an einer andern Stelle anzubringen, die ganze Gebärde würde verändert seyn, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punct des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder: das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzuken der Achsel, und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reitz entschieden.

Fern aber sey es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schreken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern

zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen, gern gesteh ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sey, nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts, bey einem Körper, den erst im Augenblike die Zähne der Schlange ergreifen, man sehe keinen Todeskampf bey einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper. Hier sey mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruk, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das, mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergözt, dann aber etwa unverhoft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verlezt wird; diese neue Empfindung theilt sich wie ein electrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Uebersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bey einem solchem Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht

der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beym Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblik vereinigt sind. So würde z. B. Euridice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretnen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten, der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrükt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämmtlicher Theile des ganzen Werkes mit einem freyen und sichern Blike hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glüklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Thieren im Kampfe, und zwar mit Thieren, die nicht als Massen oder Gewalten sondern als ausgetheilte Kräfte wirken, nicht von Einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drey Menschen, mehr oder weniger, ohne Verletzung zu paralisiren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bey der großen

Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben. Die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt, und verlezt ihren Gegner. Die drey Menschen sind gleichfalls äusserst weise gewählt: Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Werth verlieren! Mit ihm leiden zwey Knaben, die, selbst dem Maase nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwey Naturen empfänglich für Schmerz.

Der Jüngere strebt ohnmächtig, er ist geängstigt aber nicht verlezt; der Vater strebt mächtig aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesezte Wirkung hervor. Er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrikt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz, er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuß abzustreifen sucht, hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Theilnehmer bey der That, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will

ich hier noch besonders bemerken: daß alle drey Figuren eine doppelte Handlung äussern, und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen, und drängt, mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurük, er will sich das gegenwärtige Uebel erleichtern, und das grössere verhindern; der höchste Grad von Thätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters, und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreyen.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bey Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahndungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen Gestalt und

Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sey nun wie es sey, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur Einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verlezt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden! man suche die Rollen anders, als sie hier ausgetheilt sind, zu vertheilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punct steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwerth gleich sey. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstikt, oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hülflosen Zustande, noch gebissen. Beyde Fälle sind unerträglich, weil sie ein leztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrift, so wird

er entweder von der Schlange noch an andern Theilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß, und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen, oder wenn sie angezeigt werden sollten, eckelhaft seyn würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden, und den ältesten Sohn anfallen, dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Theilnehmer, der lezte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jezt in seiner Größe, und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde theilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bey eignen und fremden Leiden, nur drey Empfindungen, Furcht, Schreken, und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Uebels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Theilnahme am dauernden oder vergangenen, alle drey werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schreken erweckt, da hingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bey der Gruppe des Laokoons erregt das Leiden des

Vaters Schreken und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr höchstes gethan; allein, theils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruk des Schrekens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns, und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler, durch Mannigfaltigkeit, ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen, und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe, und alle Kunstbedingungen glüklich erfülle. Es lehrt uns: daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bey Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweißt, und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur, in der Kunstnachahmung, zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Nahmen der Familie der Niobe bekannt sind, so wie auch der Gruppe des farnesischen Stiers, sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Sculptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bey der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo, mit beyden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Theilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hülfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und noch zulezt nur noch ein Wort über das Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit, mit der episodischen Behandlung in der Aeneis, auch nur einen Augenblik vergleicht. Da einmal der unglükliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sey? Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoons steht hier als ein rhetorisches Argument, bey dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zwekmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters,

der das Pferd verlezt hatte, umwikeln sie, beissen sie, begeifern sie; umwinden, umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hülfe eilenden Vaters, und ragen mit ihren Köpfen triumphirend hoch empor, indem der Unglükliche unter ihren Wendungen vergebens um Hülfe schreit. Das Volk entsezt sich und flieht beym Anblik, niemand wagt es mehr ein Patriot zu seyn, und der Zuhörer, durch die abentheuerliche und ekelhafte Geschichte erschrekt, giebt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil blos als Mittel zu einem höhern Zweke, und es ist noch eine grosse Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sey?

II.

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst.

Indem der bildende Künstler ein Werk hervorzubringen gedenkt, hat er bey der Wahl des Gegenstandes besonders vorsichtig zu seyn, indem sowohl der Fortgang seiner Arbeit als das Glük seines vollendeten Werks von derselben abhängt. Ein guter und vortheilhafter Gegenstand hebt und trägt den Genius, befördert, giebt Muth und Kräfte das Angefangne mit Lust zu vollenden, hingegen legt der schlechte oder widerstrebende Gegenstand immerfort neue Hindernisse in den Weg, ermüdet und schlägt nieder; es wird weder der Künstler seines Werkes froh, noch der Beschauer desselben vollkommen befriedigt werden können.

Indem wir nun in dieser wichtigen Angelegenheit unsern Kunstgenossen, nach bester Einsicht und Ueberzeugung, einigen Rath zu geben wünschen, halten wir uns nicht im allgemeinen auf, welches an einem andern Orte seinen Platz finden wird, sondern wenden uns unmittelbar zu

der Materie, welche wir diesmal zu behandeln, uns vorgenommen haben.

Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig seyn, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden. So wie wir ein Gedicht tadeln würden, dessen Fabel und Motive nur aus angehängten Noten verständlich werden könnten, so haben wir Ursache mit Gemählden oder Statuen unzufrieden zu seyn, deren Bedeutung nicht vor unserm Auge liegt, sondern erst nachgelesen oder erzählt werden müßte.

Von den Gegenständen überhaupt.

Sondern wir von Werken der bildenden Kunst aller Art dasjenige ab, was ihnen durch Form und Farben, durch geistige und mechanische Behandlung geliehen wird, so bleiben nur noch die Stoffe, die Gegenstände, zur Betrachtung übrig; wir unterscheiden dreyerley Arten:

Die ersten sind die vortheilhaften, der Kunst angemessen und bequem. Das Werk liegt gleichsam schon im Keime darinn, und wächst unter der pflegenden Hand des Künstlers schnell hervor.

Die andern, welche man gleichgültige oder unthätige Gegenstände nennen möchte, hängen ganz von der Behandlung ab, sie sind unbedeutend, wenn nicht das Genie des Künstlers Gehalt hineinlegt.

Die dritte Art sind die widerstrebenden, welche, den ersten Forderungen zuwider, sich nicht selbst aussprechen. An ihnen ist alle Mühe verlohren, weil sie dem Beschauenden nicht deutlich werden können. Geschmack und Kunst erschöpfen ihre Kräfte umsonst daran, und werden zwar endlich ein angenehmes, wohl in die Augen fallendes Bild zuwege bringen, aber bedeutend, allgemein wirkend kann es nicht werden.

Von den vortheilhaften Gegenständen.

Die einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen scheint der Kunst und durch sie uns selbst wieder am nächsten zu liegen; es bedarf bey ihnen keiner Erklärung, sie wirken unmittelbar. Wir gehen deswegen von ihnen aus, und denken sie uns auf einer gewissen Stufe. Höher hinauf setzen wir die historischen Darstellungen, einzeln oder

im Cyklus, dann folgen die Charakterbilder, ferner die erfundnen (poetischen) mythischen und allegorischen Bilder, ganz zu oberst setzen wir die symbolisch bedeutenden, ebenfalls einzeln oder im Cyklus.

Haben wir nun auf diese Weise die höchste Höhe erreicht, so finden wir tiefer als die reinmenschlichen, die Scenen des gemeinen Lebens; auch gebührt den Thierstüken und den Landschaften ein Platz unter den Gegenständen, welche für die Darstellung tauglich sind, weil sie nach ihrer Art wirksam und bedeutend seyn können, ob sie gleich immer ein geringeres Interesse einflösen, als diejenigen, welche menschliche Handlungen und Figuren zum Grunde haben.

Rein menschliche Darstellungen.

Unter rein menschliche Darstellungen sind vornehmlich zu zählen alle diejenigen sogenanten Madonnenbilder und heiligen Familien, deren Figuren, in Gestalt und Zügen, nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben sind, wenn wir einige conventionelle Zeichen, z. B. den goldenen Schein um die Köpfe, und allenfalls episodische Nebenfiguren von Engeln, oder dem weissagenden kleinen Johannes dabey übersehen wollen, so können beynahe alle insgesammt unter diese Klasse gerechnet werden; denn die

neuere Kunst erhob sich in wenigen von diesen Bildern bis zur höhern symbolischen Bedeutung, und was sind die übrigen anders als Mütter, welche ihre Kinder pflegen, tränken, ankleiden, zart und liebend in die Arme schliessen? Selbst die Madonna della Seggiola * z. B. ist nicht mehr, als vielleicht nur das fürtreflichste Bild dieser Art. Wahrscheinlich ist sie ein Bildniß, oder sie könnte es doch seyn, denn es leben gewiß zu allen Zeiten, und in jedem Lande eben so schöne Frauen, und vielleicht mehrere als man denken möchte. Gedachtes Bild hat nichts von dem Hohen, Heiligen, Himmlischen, was wir mit der Idee von der Mutter Gottes zu verbinden pflegen, oder verbinden müßten, sondern es ist blos reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit, und gerade daher fließt der unendlich unwiderstehliche Reitz, daher liegt es allen Wünschen und Hoffnungen eines jeden Herzens so nahe, und bedarf keines fernern Zweks, keiner andern Bedeutung. Der kleine Johannes ist eine Episode, ein Attribut, welches das Kunstwerk mehr rundet, und die Anordnung desselben vollkommen macht, aber deswegen die Darstellung in ihrem innern Character nicht ändern kann. Es darf kaum noch angemerkt werden, daß

* Meisterstück von Rafael, im Pallast Pitti, zu Florenz.

dieses Fach nicht nur das Ruhige und Reizende, sondern auch das Rührende und Pathetische, und alles, was zwischen diesen beyden Extremen liegt, umfassen kann. Ein sehr schönes Beyspiel von der lezten Art ist das Incendio di Borgo, * in welchem Rafael, mit weiser Ueberlegung, das Historisch-bedingte, Dunkle und Mystische dem Rein-menschlichen aufgeopfert hat. Es ist die allgemeine Vorstellung von einer bey Nacht ausbrechenden Feuersbrunst. Aus Verwirrung, Noth, Schreken und Gefahr, welche in solchem Falle zu entstehen pflegen, sind die rührenden Motive gezogen, wodurch das Werk einem jeden Beschauer so werth und so interessant wird. Der Papst, welcher den Segen spricht, und damit dem Feuer Einhalt thut, ist weit zurük, als entfernter Zuschauer, in den Hintergrund verwiesen, wo er auf die Wirkung und den ersten Eindruk des Ganzen keinen entschiedenen Einfluß haben kann. Die Vergleichung dieses Bildes mit der Anlandung der Sarazenen zu Ostia, ** ist besonders lehrreich, weil derselbe grosse Meister darinnen eine fast ähnliche Aufgabe, ganz im entgegen-

---

* Eins der grossen Wandgemählde im Vatikan.

** Ebendaselbst, und eigentlich das Nebenstück vom Incendio di Borgo.

gesezten Sinne, aber auch mit sehr verschiedenem Erfolg behandelt hat. Hier thront der Papst im Vordergrunde und betet, Gefangene werden vor ihn gebracht, in der Ferne ist der Streit vorgestellt. Es fehlt gewiß auch diesem Stück nicht an Verdiensten des Styls, der Zeichnung und Ausführung, aber wenn von Rafaels Bildern im Vatikan die Rede ist, so erwähnt man doch immer desselben kaum oder nur beyläufig, denn es interessirt nicht und ist undeutlich, der Gegenstand ward jezt durch die Umwendung mystisch, und für die Darstellung widerstrebend, man muß das Vergnügen, welches die Anschauung gewährt, mit der Mühe erkaufen, die Bedeutung zu entziffern, da hingegen das Incendio di Borgo auf einmal, mit allem was es ist und vermag, vor unsern Augen, vor unserer Seele steht, ganz überschaut und begriffen wird.

Historische Darstellungen.

Historische Darstellungen, wenn sie auf der Basis des Rein-menschlichen der Handlung ruhen, und sich selbst aussprechen, also die Bedingungen eines Kunstwerks als Gegenstand erfüllen, haben darum ein gröseres Interesse, weil überdem, daß sie das Gemüth ansprechen, der Verstand noch einen andern Bezug an ihnen ausfindig macht.

Sie verſezen uns in andere Zeiten, und machen uns mit merkwürdigen Menſchen und Thaten bekannt, es treten Weiſe und Helden, ja zuweilen ſelbſt Götter darinnen auf. Wir machen hier abſichtlich keinen Unterſchied zwiſchen Gegenſtänden, die aus der wahrhaften Geſchichte und denen, die aus der Fabel genommen ſind, denn obſchon ſie verſchiedene Gattungen auszumachen ſcheinen, und die letztern beſonders ſich nahe an das poetiſche, oder mythiſche Fach anſchmiegen, ſo würde durch ſolche Trennung das Ganze vielleicht zu ſehr vereinzelt, und doch für die Entwiklung der Regeln, um welche es hier zu thun iſt und die ſich über das Ganze erſtreken, nichts gewonnen werden. Die hiſtoriſche Darſtellung kann zwar jeden Character annehmen, ſie findet gute Gegenſtände von der ſanften und gefälligen Art, doch am liebſten wählt ſie rührende, erſchütternde Gegenſtände.

Laokoon, Niobe, der Kindermord, die Peſt unter den Philiſtern und die Schlacht Conſtantins gegen den Maxentius *, als die gröſten Meiſterſtücke der Kunſt in die-

---

* Laokoon, Niobe, bekante Antiken. Schlacht des Conſtantin, groſſes Wandgemählde im Vatikan, von Rafael erfunden, von Julius Roman ausgeführt. Peſt unter den Philiſtern, ein ſeltener Kupferſtich des Marc Anton nach Rafaels Zeichnung.

ser Art, sind außer den Kunstzwecken noch auf große Wirkung berechnet, und dem zufolge wären Gegenstände, wo Ernst, Traurigkeit, und Schmerz, wo das Pathetische und Tragische herrscht, für historische Darstellungen vor allen andern passend und bequem. Es gereicht dabey dem Künstler zum Vortheil, daß die wilden Leidenschaften, die Grausamkeit, Elend und Noth, welche er bildet, durch die Autorität der Geschichte von ihm selbst abgelehnt werden. Vielleicht würde man ihm verargen, wenn er den Mord unschuldiger Kinder, die Angst und das Leiden der Familie Laokoons selbst erfunden hätte; so aber stellt er seinen Gewährsmann dafür, und gegen eine Thatsache läßt sich weiter nichts einwenden.

Indessen sey hier den Vorstellungen grauser und ekelhafter Märtyrerscenen das Wort nicht geredet: die meisten dürften, bey der Untersuchung, als unbequeme Gegenstände für die bildende Kunst erfunden werden, wenn gleich ein geschmackvoller Künstler vielleicht einige dergestalt behandeln konnte, daß weder Auge noch Gefühl beleidigt würde.

Die Bedingung, daß ein Werk der bildenden Kunst sich selbst ganz aussprechen müsse, verengt freylich den Kreis historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder, deswegen ist es rathsam aus mehrern zusammen

einen Cyklus zu formiren, eine Geschichte in ihren Folgen darzustellen, und dergestalt das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände wieder zu erweitern. Denn es sind viele für sich selbst zwar nicht deutlich und also zur Darstellung untauglich, können aber in der Verbindung mit andern brauchbar werden, durch ein vorhergehendes oder nachfolgendes Bild Licht erhalten, und auch wieder zu ihrer Erklärung beytragen.

Der Künstler, welcher es übernimmt, eine Geschichte als Cyklus zu behandeln, oder, um so zu sagen, uns eine Erzählung vor Augen zu stellen, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten und für die Darstellung bequemsten Puncte derselben auszusuchen wissen. Die Natur seiner Kunst, welche auf Darstellung einzelner Momente eingeschränkt ist, zwingt ihn Sprünge zu machen, darum muß er acht geben, daß die Zwischenräume sich unvermerkt ausfüllen, er muß alles Weitläufige vermeiden und sich sorgfältig hüten, die eigentliche Folge, oder den durchgehenden Faden der Geschichte zu unterbrechen, der Held sey in jedem Bilde die Hauptfigur, oder wo das nicht angeht, doch eine der Hauptfiguren, und werde überall leicht wieder erkannt. Von der Beobachtung dieser Regeln hängt die Deutlichkeit, das Interesse, und somit der ganze Gewinn ab, welcher der darstellenden Kunst aus dem

Cyklus zuwächst. Der berühmteste ausgeführte Cyklus ist in den Logen des Vatikans, wo Rafael die Geschichte des alten Testaments, von der Schöpfung an bis auf Christum, in zwey und fünfzig Bildern, durch seine Schüler mahlen lassen, auch einige davon selbst ausgeführt, andere retouschirt, zu allen aber die Zeichnungen hergegeben hat. In jeden von den dreyzehen Bogen dieser Logen sind am Gewölbe jedesmal vier Bilder gemahlt, die im nächsten Bezug mit einander stehen und ein abgesondertes Ganze unter sich ausmachen. Die Geschichte Mosis allein ist in acht Gemählden, durch zwey Bogen fortgesezt, und der Auszug Loths aus Sodom hat drey Stücke zu Nachbarn, welche den Abraham betreffen.

In Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände zum Cyklus sind zwar diese Gemählde keine vollkommenen Muster, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Rafael darinn nicht seinem eigenen Gutdünken gemäß handeln konnte, sondern eine gegebene Vorschrift zu befolgen hatte; wir bedienen uns ihrer indessen doch als Beyspiele, weil sie verschiedene nothwendige Bemerkungen herbeileiten, und wir voraussetzen dürfen, daß wenigstens die Kupferstiche davon fast allen unsern Lesern wohl bekannt sind.

In den Bildern, welche die Geschichten Mosis enthalten, scheinen uns die Gegenstände am besten angegeben

Zuerst die Errettung des Kindes aus dem Flusse, hernach seine Berufung zum Führer des Israelitischen Volks, da ihm der Herr im feurigen Busch erscheint, wodurch die beyden Wunder von dem Durchgang durchs rothe Meer, und wie, bey Berührung mit dem Stabe, Wasser aus dem Felsen springt, schön vorbereitet werden. Darauf folgt der Empfang der Gesetztafeln auf dem Berge Sinai, und endlich wie Moses solche dem Volk vorhält. So weit könnte das Ganze wirklich für ein Muster cyklischer Darstellung gelten, die Geschichte wäre summarisch, deutlich und in ihren Hauptmomenten vorgetragen; aber zwischen die beyden lezten Stüke ist der Tanz ums goldne Kalb und die Anbetung der Wolkensäule nicht glüklich eingeschoben, sie stehen so müßig als überflüssig da, und sind, für sich allein betrachtet, zwar treffliche, verdienstvolle Bilder, aber aus dem Gesichtspuncte, unter welchem wir hier die Sache ansehen müssen, blos Lückenbüßer, die dem Hauptzweke der Deutlichkeit mehr schaden als nuzen; denn im ersten ist Moses eine sehr entfernte Nebenfigur, und das andre gehört eigentlich nicht zur Geschichte und unterbricht die Folge derselben.

Im ersten von den vier Bildern, welche sich auf David beziehen, wird seine Salbung vorgestellt, im andern erlegt er den Riesen Goliath, im dritten sieht man die

Batseba sich baden; dadurch aber entsteht eine so grosse Lücke in der Reihe, daß kein Zusammenhang mehr zwischen diesem und dem vorigen Bilde wahrgenommen werden kann, auch bereitet es den folgenden Triumph nicht vor, und derselbe bleibt also wieder ohne anschauliche Ursache.

Den vier Geschichten von Noah, oder eigentlich der Sündfluth, mangelt, um ein vollkommner Cyklus zu seyn, der Anfang. Ihnen müßte ein Bild vorangehen, welches den verderbten irdischen Wandel der Menschen darstellte, und hingegen den Noah mit den Seinen als frömmer, besser, der Errettung werth zeigte; erst dadurch würde die Erbauung der Arche und die Sündfluth vorbereitet werden, denn diese leztere, oder eine jede Ueberschwemmung und Wassersnoth, ist, als allgemein menschliche Darstellung, ein vortrefflicher Gegenstand für die bildende Kunst; soll sie aber historisch bedeutend werden, so muß man nothwendig die Arche darin sehen, und um zu wissen, was und warum diese da ist, muß ihre Erbauung, und früher die Ursache der Erbauung vorangehen; nur alsdann, wenn die Sündfluth historischbedeutend worden ist, kann sich der Ausgang aus der Arche an dieselbe anreihen und verstanden werden. Endlich macht das Opfer gleichsam

den Schlußstein des Ganzen aus, der Cyklus ist dadurch rund und fertig. Man mache den Versuch und nehme dieses Bild von den andern weg, so wird das Ganze nicht mehr vollendet erscheinen; man seze im Gegentheil noch ein Bild hinzu, so wird dieses wieder andere fordern, weil damit ein neuer Cyklus anfängt, es wird nicht recht zurückgreifen, weil der erste geendigt war. Als ein einzelnes Bild wäre das Opfer Noah, wie Rafael solches hier vorgestellt hat, ein unbedeutender Gegenstand, näher bedingt aber, wie in einem Bilde des Nicolaus Pouſſin im Pallaſt Corſini zu Rom, völlig widerſtrebend.

Nun bemerken wir noch unter dieſen Rafaeliſchen Arbeiten Gegenſtände von einer ganz andern Natur, welche zwar für einzelne Bilder, wenn auch nicht vortheilhaft, doch mehr oder weniger brauchbar ſind, hingegen in den Cyklus nicht paſſen. Von dieſer Art wären die Geſchichten Jacobs, die Himmelsleiter, die Töchter Labans beym Brunnen, und der Zug nach Kanaan, keines fordert das andre, keines weißt auf das andre zurük, ſie ſind ſich alle ganz fremd. Da wo Jacob mit dem Laban wegen der verwechſelten Braut zürnt, hat Rafael in der Bearbeitung eines widerſtrebenden Gegenſtandes das Möglichſte, ja wir möchten wohl ſagen, ein Wunder gethan.

Hier brechen wir ab, um den Artikel von den vatika-

nischen Legen nicht über die Gebühr auszudehnen, denkende Künstler werden auf die angegebene Weise nun leicht die übrigen Stücke, nebst allem, was ihnen sonst in diesem Fache noch vorkommen kann, zu beurtheilen wissen, sie werden von dem Guten lernen und auch das Fehlerhafte oftmals als Warnung benuzen.

Aus dem Alterthum haben sich auf verschiedenen Graburnen cyklische Darstellungen erhalten. Eine der schönsten ist in der Villa Borgheſe, wo, in vier gesonderten Bildern, die Geschichte des Actäon, mit trefflicher Kunst, in flach erhobener Arbeit, vorgestellt ist. Im ersten Stük, zur Seite rechts, sieht man ihn als Jäger mit Hunden beschäfftigt, im andern belauscht er die badende Diana, im dritten erscheint er mit dem Hirschhaupte und wird von seinen Hunden angefallen (diese beyden lezten Stücke sind auf der Vorderseite) im vierten zur Seite links, ist er wieder in völlig menschlicher Gestalt als Leiche zu sehen, ein Mädchen beweint ihn und eine Alte hebt seine Füße auf. Die Hauptmomente der vorgestellten Geschichte sind in diesem Werk mit Verstand gewählt und man wird dadurch vollkommen von Actäons Stand, Beschäfftigung, Abentheuer und tragischem Ende unterrichtet.

Auf einer andern großen Urne, in der florentinischen

Gallerie,* ist der ganze Lebenslauf eines vornehmen Römers, seine Beschäfftigungen, seine Würden im Krieg und Frieden vorgestellt, nicht, wie im vorigen Werk, in besondere Bilder getheilt, sondern alles hängt zusammen und macht ein Ganzes aus. Auf der rechten Seite empfangen die Parzen das Kind von der Mutter, und schreiben sein Schicksal auf eine Kugel, dann wird der Knabe von seinem Lehrer in den Wissenschafften und Künsten unterrichtet, zum Manne gereift vermählt er sich, bringt Opfer, stehet auf einem erhöhten Postament, der Friede hinter ihm, eine Frau und ein kleines Mädchen scheinen um Schutz zu bitten. Er jagt wilde Thiere, sitzt endlich und ruht aus, in der Hand einen Zepter haltend, die Rüstung wird ihm abgenommen. Ein Triumphbogen zeigt seine Siege an.

Charakterbild.

Das Charakterbild unterscheidet und erhebt sich als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren desselben für sich interessiren müssen und die Handlung ihnen nur zur nähern Bezeichnung, oder Ver-

---

* Abgebildet in den Monumenti inediti des Guattani, 1784, pag. 43.

sinnlichung des Charakters beygelegt, anerfunden und um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde hingegen sind die Figuren um der Handlung willen da, sie stellen solche dar, jene aber werden durch die Handlung dargestellt, dort ist sie das Mittel, hier der Zwek.

Das reinste und vollkommenste Beyspiel in dieser Gattung von Kunstwerken, wäre nach unserer Meinung die Schule von Athen, von welcher auch die obigen Bestimmungen hergenommen sind, neben derselben wird der Parnaß seinen Plaz behaupten können. Auch des Guido herrliches Bild von S. Peter und Paul * muß unter den vorzüglichsten genannt werden, wiewohl es von kleinerm Umfange ist. Der Disputa über das Sacrament wird alsdann gedacht werden, wenn von mystischen Gegenständen die Rede seyn wird, wiewohl sie von Rafael als Characterbild, um der Schule von Athen entgegen zu stehen, behandelt worden.

Sonder Zweifel hat auch die alte Kunst in diesem Fache viel vortreffliches geleistet und man kann die vom Pausanias beschriebenen Gemählde des Polygnotus, in der Lesche zu Delph, füglich hieher rechnen. Auch ist uns

---

* Im Pallast Zampieri, zu Bologna.

in dem Basrelief auf der berühmten Mediciäischen Vase * ein eigentliches Charakterbild übrig geblieben, denn der Künstler hat, wie es scheint, keinesweges eine Opferung der Iphigenia vorstellen wollen, die Figuren stünden wohl sonst nicht so gesondert um das Gefäß her, und wären durch Handlung mit einander verbunden, auch nehmen sich weder Agamemnon noch Iphigenia, als Hauptfiguren, über die andern besonders aus, und der Altar mit der Bildsäule der Diana, an welchem diese leztere sizt, kann für nichts anders als für ein beygelegtes Zeichen, oder Attribut gelten, wodurch die Figur kenntlich gemacht wird. Dieses Werk wäre also, nach allen Abzeichen, ein Charakterbild der vornehmsten griechischen Heroen, die in der Geschichte des Trojanischen Kriegs berühmt sind.

Zu dem Rang des Charakterbildes erheben sich auch Bildnisse von der Art wie Leo X. zwischen zwey Cardinälen, die Halbfigur vom Cardinal Faedra, und das Kniestük von Julius II, alle zu Florenz von Rafael; der sogenannte Schulmeister, Machiavel und Cäsar Borgia in der Gall: Borgheſe und das nicht ausgemahlte Bildniß von Paul III mit ein paar andern Figuren, zu Capo di Monte in Neapel, von Tizian. Die Handlung der vor-

* In der Florentinischen Gallerie.

gestellten Personen zeigt den Charakter an, alles ist bedeutend, wahrhaft lebendig. Alles stimmt in sich selbst überein. Es sind Abbildungen vom Menschen selbst, von seinem Wesen, seinem Innern, nicht nur eine unbedeutende Aehnlichkeit mit der äussern Gestalt desselben.

Erfundene (poetische im engern Sinn) mythische, allegorische Darstellungen.

Poetische Bilder im engern Sinn, welche erfundene Gegenstände darstellen, mythische und allegorische Bilder scheinen in der bildenden Kunst noch höher als das Charakterbild zu stehen, weil sie meistens aus symbolischen, bedeutenden Figuren zusammengesezt sind. Hier ist das Wunderbare eigentlich am Plaz, es sind großentheils Scenen aus dem goldnen Zeitalter, oder Erscheinungen, die im Aether schweben. In ihrer ganzen Darstellung muß mehr Schwung und Glanz herrschen als bey historischen Gegenständen, und sie sollten immer durch etwas Außerordentliches, Uberraschendes, Unerwartetes den Zuschauer in ein angenehmes Erstaunen sezen. Es ist schwer die Gränze auszumachen, wo die erfundenen Gegenstände in der bildenden Kunst gegen die historischen und allegorischen aufhören. Vielleicht löst sich der Knoten am leichtesten dadurch, wenn man alles Wunderbare, Uebernatürliche poe-

tischen Gegenständen beyzählt. Rein allegorische Gegenstände würden wir aber diejenigen nennen, welche, unter der Außenseite des poetischen, historischen oder symbolischen Bildes, eine wichtige, tiefe Wahrheit verbergen, die der Verstand erst dann entdekt, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat. Allegorien überschreiten daher gewissermasen, schon als solche, die Grenzen der Kunst, und sind nur in dem Falle zu dulden, wenn sie richtig und treffend sind; und nur wenn sie es in außerordentlichem Grade sind, können sie auf Lob und Bewunderung Anspruch machen, um des außerordentlichen Aufwands willen von Geist und von Genie, welcher dazu erforderlich ist.

Künstler, die dergleichen Gegenstände behandeln wollen, dürfen darum das Gewagte ihres Unternehmens nie vergessen, und sollten sich, um der fernern Beziehung willen, auf welche ihr Bild angelegt ist, keine einzige von den Bedingungen und Forderungen, die man sonst an ein Kunstwerk machen kann, erlassen glauben. Ueberdem mögen sie sich ja hüten, die Allegorie zu verstecken. Sie muß klar, faßlich, reich an Gehalt seyn, und keine falsche Auslegung, oder Zweydeutigkeit zulassen, nur dem Scheine nach verborgen, aber wirklich so nahe liegend, daß auch selbst der beschränkte Verstand sie entdeken kann.

Die poetische Form der Kunstwerke erscheint uns, bey den neuern, nirgends reiner und eleganter als in der Aurora des Guido Rheni, im Pallast Rospiglioſi zu Rom. Den zweyten Plaz behauptet die schlafende Venus mit Amorinen umgeben, ein Meisterstük des Hannibal Carracci, in der Gallerie zu Capo di Monte in Neapel, und auf diese folgt Rafaels Galathea, in der Farneſina. Die Aurora des Guercino in der Villa Ludoviſi, weniger edel im Styl, ist darum nicht weniger naiv und gefällig. * Albano hat sich in der Gallerie Verospi und vielen andern Werken sehr zierlich und elegant, oft sogar fein gezeigt, weswegen er auch mit Recht in poetischen Darstellungen unter die ersten Meister gezählt zu werden verdient, doch haben seine Gedanken meistentheils mehr Schein und Glanz als Tiefe und Gewicht. Wir möchten daher den Julius Romanus ihm vorziehen, welcher zwar überhaupt nicht so lieblich und anmuthig, aber groß und weit kräftiger ist, und den Beschauer durch das Unerwartete zu überraschen weiß. Seine poetische Ader strömt freylich nicht immer ganz rein, aber immer voll, und wird bisweilen ein mächtiger reißender Strom. Der Pallast del T. zu Mantua enthält mehrere Beyspiele poetischer Erfin-

* Beyde leztern gleichfalls zu Rom.

dungen, die diesem Meister Ehre machen, und vorzüglich sind die Eilf Bilder am Gewölbe des kleinen Portikus im Gartengebäude ein schönes zyklisches Ganze dieser Art. Das Bildchen, im Pallast Pitti zu Florenz, welches den Apollo mit den Musen tanzend vorstellt, verdient ebenfalls als vorzüglich angemerkt zu werden.

Unter den Werken der alten Kunst ist uns kein Hauptstück von der poetischen Gattung übrig geblieben, und hierüber müssen wir uns an den Nachrichten des Philostratus und anderer genügen lassen. Indessen sind wir doch nicht ganz leer ausgegangen. Die Bachantin, welche den Centaur mit dem Tyrsus antreibt, unter den herculanischen Gemählden, ist ein kleines doch vortreffliches Werk, und es wären noch andere aus eben der Sammlung zu erwähnen. Wir erinnern uns eines Basreliefs, wo Cybele auf dem Löwen reitet, und die Jahrszeiten ihr folgen. Ferner ist der Onix im florentinischen Cabinet, wo man in der Mitte auf einem hellen runden Flek den Sonnenwagen und am Rande des Steins rund umher den Zodiakus eingeschnitten sieht, schön erfunden.

In den Allegorien sind die Alten sehr glüklich gewesen. Die bekannte Gruppe von Amor und Psyche* ist Al-

* Die bekannteste war im capitolinischen Museum; eine noch

legorie und Simbol zugleich. Schwerlich ist iemahls in eines Menschen Geist etwas lieblicheres und zarteres aufgestiegen, der Verstand ist befriedigt, das Gemüth erfreut, das Herz ist entzückt, und schlägt dem Werk froh entgegen, welches reizt, ergreift und unsere schönsten Empfindungen aufregt, die Kunst überschüttet uns darinn mit allen ihren Wohlthaten.

Eine fast eben so vollkommene Allegorie ist der Amor mit der Beute des Herkules,* die liebliche Verkappung des Knaben, seine harmlose kindische Freude darüber! Das ganze ist so natürlich, so innig den Neigungen und Scherzen der Kinder angepasst. Haben wir uns nun an der Natur, der Naivität des Bildes erfreut, so bemerken wir endlich, daß der Knabe Flügel hat, es ist Amor, der sich nicht kindisch freut, in der Löwenhaut zu stecken, die Keule zu tragen, er freut sich und triumphirt, daß er den Herkules bezwungen hat. Der Verstand entdeckt nun des

---

besser gearbeitete ist zu Dresden, von dem Restaurateur zu Kaunus und Biblis umgeschaffen; eine befindet sich in der florentinischen Gallerie und andre anderswo. Auch kommt die Vorstellung auf Basreliefen und sonst häufig vor.

* Eine Vorstellung, die sehr oft sowohl auf Gemmen als in Statuen vorkömmt, die schönste von diesen ist in der Villa Pamphili.

Künstlers Absicht, der da sagen will: Die Liebe besiegt auch die Stärksten. In der That es war ohnmöglich, diese Wahrheit deutlicher auszusprechen, und lieblicher einzukleiden.

Ueberhaupt war die Liebe, dieses große Triebrad der Welt und des menschlichen Lebens, für die Kunst, besonders bey den Alten ein sehr fruchtbarer Stoff zu Allegorien, wir sehen daher den Eros und Anteros, auf einer Gemme in der florentinischen Sammlung, das Weltall halten. Bald ist Amor ein Bildner, bald mißhandelt er Psychen, und schleppt sie bey den Haaren hinter sich her, ferner errichtet er ein Siegeszeichen, er zerbricht Jupiters Donnerkeil. Ein Basrelief im capitolinischen Museum hat Amorinen, welche die Attribute aller Götter im Triumph aufführen.

Wenn Hercules oder Pallas eine Victoria in der Hand tragen, wie man jenen auf einem Basrelief am Bogen des Constantin, und diese auf geschnittenen Steinen vorgestellt sieht, so ist zwar der Begriff, daß durch Stärke oder durch Weißheit der Sieg erlangt wird, leicht faßlich, und die Allegorie gut, aber doch schon nicht mehr so vollkommen, wie Amor und Psyche, oder der Amor mit der Beute des Hercules, diese erfreuen uns als Abbildungen der schönsten Natur, ungetheilt, und scheinen nichts weiter

hinter sich zu verbergen, man bewundert sie nachher, indem man ihre zweyte Seite betrachtet, wo sie blos als Gedanke erscheinen, und als solcher nun nicht weniger vollkommen sind. Alle die andern, welche wir angeführt haben, sind schon mehr Zeichen, sie verrathen sich schon dem ersten Anblik als Räthsel, die einen weitern Sinn haben, und täuschen nicht so durch das Natürliche, wie die ersten, in doppelter Rücksicht vollkommenen Werke.

Bey den neuern findet sich zwar kein Beyspiel von dieser höchsten Vollkommenheit, doch mehrere die wohlgerathen und löblich sind, wo der Künstler dem Ziele wenigstens nahe gekommen, wenn er dasselbe auch nicht vollends zu erreichen vermochte.

Die Liebes Götter, welche die Vögel wecken, in der Aurora des Guercino, * sind in der That eine Allegorie voll Anmuth und Naivität. Es ist so natürlich, daß Kinder hinter Vögeln her sind, dieselben necken und jagen, es ist so wahr, daß alle Creaturen von der Liebe beunruhigt werden. Man möchte vielleicht nur blos überhaupt dagegen einwenden, daß der ernste Sinn in ein zu scherzhaftes Bild eingehüllt sey, und auch nicht unzweydeutig, klar und faßlich genug in demselben liege, um für eine

* Villa Ludovisi zu Rom.

ganz vollkommene Allegorie gelten zu können; nichts desto weniger bleibt sie eine der glücklichsten, welche die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Ein anderes treffliches Werk ist die Fortuna des Guido Rheni.* Sie ist aber schon mehr Zeichen; Zepter, Krone und Palme, die sie hält; der Erdball, über welchem sie schwebt, lassen sogleich einen allegorischen Sinn vermuthen, und wir haben vorhin gezeigt, daß dieser den Genuß und Eindruck des ersten Anblicks nicht stören soll. Der Genius hingegen, der die flüchtige Fortuna bey den Haaren fasst, und zurückhält, ist vollkommen glücklich gedacht, es ist so naiv und natürlich, daß der kleine, muthwillige Knabe mit den flatternden Haaren des Mädchens spielt, sie zupft und faßt und nicht lassen will, und, wenn der Gedanke an den Unbestand, an die Flüchtigkeit des Glüks für sich selbst etwas trauriges hat, so wird er hier, durch eine gefällige Umwendung tröstlich und ermunternd. Der Genius hält das Glück fest! und wer ist nicht mit diesem Ausspruch zufrieden?

Genau erwogen, wäre die Außenseite oder die Form an dem vorgedachten Beyspiele von Guercino allerdings

---

* Ehemals in der capitolinischen Gallerie, jetzt in Frankreich. Sie ist in der Scola Italica in Kupfer gestochen.

günstiger, weil die Allegorie mehr bedeckt ist, aber an Guidos Bild ist das Innere oder der Bezug mehr werth. Der Unterschied zwischen beyden ist nur, daß jenes, wenn es auch nicht verstanden wird, nichts zu verliehren scheint, und allemal noch ein anmuthiges vollendetes Bild bleibt, dieses aber muß schon verstanden werden, sonst geht das beste davon verlohren.

Wir würden zwar noch mehrere Beyspiele von guten und trefflichen Allegorien aufstellen können, allein die Resultate, welche aus den angeführten herzuleiten sind, möchten hinlänglich seyn, zur Bestimmung der Erfordernisse dieser Art von Gegenständen an Kunstwerken.

Eine untergeordnete Art der Allegorie möchten wir die Anspielung nennen, * und dem Künstler darum bestens empfehlen, weil sie sich in jedem Bilde anwenden läßt. Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas bedeutendes liegen, welches noch mehr errathen läßt, als wirklich dargestellt ist; der Beschauer wird alsdann von dem Künstler und dem Kunstwerk bis über die Grenzen der Kunst hinausgeführt, und in dieser Art war Rafael der größte Meister, dem auch seine Charakterbilder häufig Gelegenheit darboten, sein Talent zu zeigen. So ist

* Sie gehört eigentlich in die Lehre von den Special-Motiven.

z. B. an der Figur des Abraham, ein Gemählde von der Disputation über das Sacrament, der innere Schmerz, welchen er zurükhalten will, und die stürzenden Thränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaaks. Es wird auf diese Art der Gehorsam, die Unterwerfung des Patriarchen in den Willen Gottes, ohne Zweifel, edler bedeutet, als durch den widerstrebenden Gegenstand des Opfers selbst hätte geschehen können.

Im Parnaß betrachtet und bewundert Horaz den Pindar, Petrarch schaut mit Liebe auf seine Laura, Socrates unterrichtet, Diogenes sitzt allein und abgesondert in der Schule von Athen, dieses läßt uns ihre Neigungen, Gesinnungen, Lebensweise sehen. Dergleichen feine Züge, die einzeln in den Theilen eines Bildes zerstreut sind, erhöhen das Interesse desselben ungemein, sie sind nicht sowohl eine Forderung, die wir an den Künstler zu machen befugt sind, als vielmehr ein Zumaas, welches er uns aus der Fülle seines Vermögens zu geben im Stande war, und wofür er unsre Bewunderung in Anspruch nimmt.

Correggio hat zuweilen in Nebenwerken auf den Carakter seiner Figuren angespielt, wie mit dem weißen Haasen in der sogenannten Zingara und dem Stieglitz in der

Vermählung der heiligen Catharina *, die Nähe dieser scheuen Thiere, und daß sie ihrer Furcht vergessen, soll den Begriff der Unschuld und Reinigkeit der handelnden Personen erhöhen, die Ruhe und Stille der Scene bezeichnen. Wir sehen eben dieses auch auf einem Sarkofag im Capitol. Museum, wo die Genien des Schlafs und des Todes vorgestellt sind, und Haasen sitzen zu ihren Füßen, ebenfals als Anspielung auf die Stille des Schlafs. Man kann aber bey dieser Manier die Vorsicht und Mäßigung nicht dringend genug empfehlen. Correggio selbst ist in seiner Jo ** zu weit gegangen, daß er einen trinkenden Hirsch angebracht hat, um dadurch auf die Brunst des Jupiter anzuspielen. Wie sollte, durch ein so unbe-

---

* Beyde in der Gallerie auf Capo di Monte in Neapel; das erste ist eine Mutter Gottes, mit dem schlafenden Kinde, in einer einsamen Gegend sitzend, und ruhend. Ihr Gewand und Kopfputz nach Orientalischer Art, ist an dem uneigentlichen Beynahmen la Zingara (die Zigeunerinn) schuld.

** Berühmtes Gemählde, ehemals in der Sammlung der Königinn Christina, aus deren Verlassenschaft es an den Herzog von Orleans kam. Aus frommem Eifer ward es verstümmelt, in der Folge aber wieder reparirt, und soll jetzt im Pallaste Sansouci aufbewahrt werden. Du Change hat dasselbe schön in Kupfer gestochen.

stimmtes Zeichen, der Ausdruk oder die Bedeutung vermehrt werden können? da das Bild die Umarmung, und also die Sache selbst, welche bedeutet werden soll, dem Beschauer vor Augen stellt.

Symbolische Darstellungen.

In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen, nöthigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen, und den Augen anschaulich zu werden; ja wir würden diese Wunder schwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten solche wirklich geleistet und in ihren Werken aufgestellt hätten. Der große Cyklus der zwölf obersten Gottheiten, und die kleinere der Musen, der Grazien, Horen, Parzen u. s. w. greifen alle, wie Räder eines Uhrwerks, zum Zweck eines vollendeten Ganzen in einander; sie umfassen, füllen und begränzen auch, wie es scheint, das ganze Gebiet der Kunst im Characteristischen, im idealisch Erhabenen, im Gefälligen, Reizenden und Schönen.

Den Göttern, als Wesen, die über alle Noth, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder

derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde, zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen. Da wo sie sich näher zum Menschen hinneigen, und zärtliche Gefühle erregen, wo Huld, Freundlichkeit und Liebe eintritt, werden wir angezogen, und Venus, die schwesterlichen Grazien, Amor und Psyche herrschen nicht durch Hoheit, nicht durch Gewalt, sondern durch die Wahl unserer Herzen. Bey Gestalten, welche schreken sollen, wie z. B. die Furien, nimmt sich die ächte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann.

Obschon die alten großen Muster der neuern Kunst den Weg gebahnt, so hat dieselbe sich doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe empor schwingen können. Die besten Figuren von Gott Vater sind immer ernst und von sehr strengem Character, und kommen dem Jupiter der Alten nicht gleich, welcher sie nicht nur in schöner Form der Glieder übertrift, sondern neben dem Erhabenen und Gewaltigen, auch noch väterlich, milde und gütig ist. Christus ist liebreich, sanft, fromm, duldend und gut, aber in unsern Bildern meistentheils auch schwach, und darf oft nicht anders vorgestellt werden, wenn das Bild mit sich

selbst und der vorgestellten Handlung in Einheit bleiben soll, wie wir weiterhin ausführlicher darthun werden.

Hingegen gewährt keine von allen uns bekannten Mythen der bildenden Kunst als Gegenstand so viele Vortheile als die Madonna. Der sanfteste Reiz, das höchste Anziehende und Tröstende liegt in ihr, der Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde zusammen, in der allmähligen Steigerung ihres Characters durch verschiedene Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen. Wo sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt, u. s. w. da ist sie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemüthlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen; sie verliert darum an Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höhern, keinen schönern Begriff als die Mutterliebe selbst. Deswegen ist auch Michel Angelo zu tadeln, daß er seiner trefflichen Statue von der Madonna, in der Sacristey zu S. Lorenzo in Florenz, einen Junonischen großen Character beyzulegen strebte, da sie doch das Christkind an ihrer Brust tränkt.

Wo sie menschlich handelt, auf Erden ist und lebt, da sey sie menschlich, sie werde unschuldig, zart, sanft, so

edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Raphael gethan, von dessen Bildern mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rükſicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphirt. Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, angebetet, wo sie Mutter Gottes, Himmelskönigin ist, da erhalte sie einen göttlichen hohen Character, nicht junonisch und stolz, auch nicht kalt und strenge, wie Pallas, darf sie seyn, sondern dem Erhabenen sey Liebe und Güte beygemischt; der genannte große Meister hat dißfals in seinem herrlichen Bilde zu Dresden ge ißt schon vieles geleistet, aber es war freylich weder in seinem noch irgend eines andern neuern Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einem solchen Gegenstand gemacht werden können.

Wenige von den Symbolen, welche in dem Bezirk der christlichen Mythe liegen, und also der neuern Kunst ausschließlich angehören, sind von ihr nach Vermögen bearbeitet, und es ist hier ein weites ergiebiges Feld fast ganz unbenutzt liegen geblieben. Die Alten hatten für alle Symbole der höhern und niedern Gattung eine gemessene Form oder Typus, welchen die vortrefflichsten Meisterstücke angegeben, und wovon die Kunst, da sie ihn

einmal als gut und unübertrefflich anerkannt hatte, nicht mehr abwich. Obschon der Styl sich änderte, so blieb doch die Form immer dieselbe, es gab zwar bessere und schlechtere Bilder, aber sie waren alle nach Einem Gesetz gemacht; die Neuern hingegen scheint die Liebe zum Neuen von der verbesserten Reproduction schon vorhandener Gestalten und Charactere abgehalten zu haben, und so konnte kein beständiger fester Typus entstehen, denn derselbe Character erheischt allemal auch eine Annäherung an eben dieselbe Form; sie entfernten sich aber geflißentlich von derselben, um dem Vorwurf der Nachahmung auszuweichen, und legten die Bedeutung ihrer Figuren in das Attribut. Also erkennen wir den S. Petrus nicht an seiner Gestalt, nicht aus seinen Zügen, sondern durch die Schlüssel, den Paulus nur an dem Schwerdte u. s. w.

Die Figuren von Gott Vater, und besonders die von Christus verhalten sich in Gestalt und Zügen noch am meisten gleich und beständig, wiewohl das Ideal von beyden vielleicht glüklicher gedacht seyn könnte. Aber warum hat beynahe ein jeder Mahler seine eigne Form für Madonnen? und warum folgte man nicht allgemein, wenigstens in denen vom höhern Character dem oben angeführten Beyspiele von Rafael nach? Eben dieser große Meister stellte Johannes den Täufer als Jüngling und als Mann

fast unübertrefflich dar. Gleichwohl haben die Nachfolger sich diese Muster nicht wie sie gekonnt und gesollt hätten, zu nutze gemacht, und sind vielfältig davon abgewichen.

Einen Hauptirrthum gegen den Geschmack und das vorhin aufgestellte Princip der Kunst in symbolischen Gestalten, haben fast alle neuere Künstler darin begangen, daß sie die bösen Geister nicht gräßlich, nicht verwünscht und abscheulich genug darstellen zu können glaubten. Es war umsonst, daß die Furien, Medusen und andere Schreckgestalten der alten Kunst ihnen einen bessern Weg zeigten. Man beklagt sich so oft darüber, daß unsere Mythen dem Künstler den Vortheil nicht gewähren, welchen die Alten von den ihrigen ziehen konnten. Im Ganzen genommen ist dieses unstreitig wahr. Aber wir haben ja auch das nicht benutzt, was uns von den unsrigen angeboten wurde. Die Apostel hätten ein schöner Cyklus werden mögen, eben so die Evangelisten, Propheten und Sibillen. Nun ist freylich keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen, und die Erkenntniß des Schadens muß uns genügen.

(Wird fortgesetzt.)

III.

Ueber
Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Ein Gespräch.

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermasen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemahlt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden, und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas unwahres und unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bey dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ohngefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwald des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege nähern können?

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwald. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich seyn soll?

Zuschauer. Nein! ich verlange aber, daß mir wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.

Anwald. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele läugne, und behaupte: Sie verlangen das keinesweges.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Decorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspectiv zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu mahlen? warum studirte man aufs Kostum? warum ließe man sich es soviel kosten ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdrukt, der in Rede, Stellung und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwald. Sie drüken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer als Sie vielleicht denken,

recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralische Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen: daß sie eine Subtilität vorbringen, die wohl nur ein Wortspiel seyn könnte.

Anwald. Und ich darf Ihnen darauf versetzen: daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind, und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfniß des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operiren, die Frage von zwey Seiten zu beantworten, und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! nur erklären Sie sich deutlicher, und, wenn ich bitten darf, in Beyspielen.

Anwald. Die werde ich leicht zu meinem Vortheil aufbringen können. Z. B. also wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

Anwald. Wenn aber die guten Leute da droben, singend sich begegnen und becomplimentiren, Billets ab-

singen die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herum schlagen, und singend verscheiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung, oder auch nur ein Theil derselben, wahr scheine? ja ich darf sagen auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von allem dem freylich nichts wahr vor.

Anwald. Und doch sind Sie dabey völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnre mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper, eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit, lächerlich machen wollte, und wie ich von jeher demohngeachtet das größte Vergnügen dabey empfand, und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwald. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen — und doch ja — und doch nein!

Anwald. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu seyn scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins Klare kommen.

Anwald. Sobald wir im Klaren sind, werden wir einig seyn. Wollen Sie mir erlauben auf dem Punct, wo wir stehen, einige Fragen zu thun.

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder heraus zu fragen.

Anwald. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwald. Nicht wahr, Sie vergessen beynah sich selbst?

Zuschauer. Nicht beynahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Theil gut ist.

Anwald. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

Anwald. Können Sie wohl sagen, unter welchen Umständen?

Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer seyn würde sie aufzuzählen.

Anwald. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am meisten, wenn alles zusammenstimmte.

Zuschauer. Ohne Widerrede.

Anwald. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung mit sich selbst, oder mit einem andern Naturproduct zusammen?

Zuschauer. Wohl ohne Frage, mit sich selbst.

Anwald. Und die Uebereinstimmung war doch wohl ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß.

Anwald. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keinesweges das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Consequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freylich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschafften gefühlt seyn will.

Anwald. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sey, und daß der Künstler keinesweges streben sollte,

noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine.

Zuschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwald. Ich darf es nicht läugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig seyn?

Zuschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Complimente angesehen.

Anwald. So getraue ich mir zu sagen: nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden seyn, niemals wird er sich mit dem ächten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Zuschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sichs hören.

Anwald. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Zuschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen.

Anwald. Desto lieber.

Zuschauer. Nur dem ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwald. Gewiß, erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer. Nun beweißt das nicht, daß diese Früchte fürtreflich gemahlt waren?

Anwald. Keineswegs, vielmehr beweißt mir, daß diese Liebhaber ächte Sperlinge waren.

Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemählde für fürtreflich zu halten.

Anwald. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber als Raisonnement.

Anwald. Ein großer Naturforscher besaß, unter seinen Hausthieren, einen Affen, den er einst vermißte, und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Thier an der Erde, und hatte die Kupfer eines ungebundnen, naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige

Affe die sämmtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeißt habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwald. Und passend hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminirten Kupfer dem Gemählde eines so grossen Künstlers an die Seite setzen.

Zuschauer. Nicht leicht.

Anwald. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen.

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken! Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sey, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniesen können.

Anwald. Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite.

Anwald. Es ist meine feste Ueberzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwald. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

Zuschauer. Nun so sagen Sie mir: warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwald. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht aussernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt seyn, und dieser findet das Fürtrefliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrift, aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu geniessen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit

dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund, ich habe bey Gemählden, im Theater, bey andern Dichtungsarten, wohl ähnliche Empfindungen gehabt, und das ohngefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke acht geben; wenn ich mich aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemahlten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einig geworden bin, wie Sie auch diese Lizenz vertheidigen, und unter welcher Rubrik Sie diese gemahlten Theilnehmer bey mir einführen wollen.

Anwald. Glüklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

Zuschauer. Keineswegs.

Anwald. Und die gemahlten Männer?

Zuschauer. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser, als einen Sperling, halte.

Anwald. Ich wünsche, daß ein beyderseitiges Interesse uns bald wieder zusammen führen möge.

IV.

Ueber Etruriſche Monumente.

Erſter Brief.

Reſte plaſtiſcher Kunſt.

Florenz September 1796.

Sie verlangen, geliebter Freund, einige Nachrichten von Etruriſchen Monumenten, vom Styl und Werth der bildenden Kunſt bey dieſem Volke, und zwar nur in ſo fern, als ich die wenigen Reſte derſelben, die mir täglich hier vor Augen ſind, Ihnen, ſo viel es durch Beſchreibung möglich iſt, zum Anſchauen bringen kann.

Da ich weiß, daß Sie unter dieſer Rubrik keine großen Dinge von mir erwarten, ſo komme ich um deſto lieber ſogleich Ihrem Wunſche entgegen. Sie ſind mit mir überzeugt, daß die beſten unter den Kunſtwerken, welche man ſonſt den Etruriern zuſchrieb, eigentlich den

gebildetern Griechen zugehören, und daß von jener Nation in einer Kunstgeschichte, mehr um der Vollständigkeit, als um der Vortreflichkeit der Werke willen, die Rede seyn kann. Ueberdieß mögen wahrhaft Etruriſche Werke in allen Kunstsammlungen selten seyn. Ich gedenke nur von den hiesigen zu sprechen, und so muß dieser Aufsatz das Fragment eines Fragments werden.

Die Florentiner thaten sonst, bekanntermasen, sich auf diese ihre Ahnen viel zu gute, und daher enthält die hiesige Gallerie alles, was sich nur auffand, sorgfältig bewahrt. Nächst den Gefäßen von gebrannter Erde, von denen künftig die Rede seyn wird, sind viele kleine und grössere Werke von Erz und Silber, auch goldenes Geschmeide in dem Zimmer der antiken Bronzen bewahrt, so wie eine Menge Graburnen, Aschenkrüge und noch manches der Art, auf der Terrasse der Loggia de Lanzi, welche an der Gallerie liegt, in guter Ordnung aufgestellt sind.

Das Alterthum der Etrurier, und ihr Abstammen von den Pelasgern, welche sie mit den Griechen gemein hatten, mag durch Mythen und Geschichte glaubwürdig genug bestätigt seyn, sie mögen auch wohl eben so früh, als ihre Stammbrüder, Versuche in den bildenden Künsten angestellt haben; manche etruriſche geschnittne Stei-

ne, Vasen und Bronzen können von sehr hohem Alterthum, und vielleicht eben so alt, als irgend ein griechisches Werk seyn. Ja, ich glaube, nach wiederholter Betrachtung, daß es nicht nur überaus schwer, sondern zuweilen gar unmöglich sey, die uralten Monumente beyder Völker von einander zu unterscheiden.

Als, in der folgenden Zeit, die Kunst bey den Griechen vollkommner ward, blieben die Etrurier zurük, und scheinen es nicht weit über das Mittelmäßige gebracht zu haben. Sie gelangten auch niemals zu einer wesentlich unterschiednen, eigenthümlichen Behandlungsweise, sondern die griechische Kunst, von der sie durch Schiffahrt und Handel Kenntniß genug gehabt haben mögen, bleibt ihnen immer das unerreichte Muster und Vorbild, selbst in ihren besten und ausgeführtesten Werken, zu denen auch griechische Fabel und Geschichte manchmal den Stoff leihen mußte.

An die Aechtheit der hier in Florenz befindlichen etruriſchen Monumente, kann man um so sichrer glauben, als es gewiß ist, daß sie alle in der Nähe von Volterra, Arezzo, Cortona, Chiusi, Monte Pulciano und in der Gegend um andere alte Städte in Toskana gefunden worden, viele von den merkwürdigsten sind noch überdem mit etruriſcher Schrift bezeichnet.

Eine kleine, ziemlich unförmlich gearbeitete Gruppe von Bronze, welche den Leichnam des Sarpedon, von den beyden Genien des Schlafs und des Todes getragen, vorgestellt, scheint aus der ältesten Zeit herzukommen. Sarpedon ist gewaffnet, die Genien haben große Flügel, und lange Untergewande, mit Ermeln, von krausen, oder gekniffenem Zeuge, das Uebergewand geht von der rechten Schulter quer über die Brust, unter dem linken Arm durch, und liegt ihnen knapp am Leib an. Sie sehen in diesem Aufzug ziemlich den Engeln gleich, wie Giotto und Orgagna solche in ihren Werken vorgestellt haben.

Eine silberne Vase, ohngefähr 8 bis 10 Zoll hoch, sauber und zierlich gemacht, hat die Gestalt eines Eyes, welchem das stumpfe Ende mangelt, und ist mit einem Henkel versehen. Die eingestochenen Streifen, Zierrathen mit Figuren und Thieren, an denen man die Manier der schwarzen, silhouetartigen Figuren auf den ältesten Gefäßen in gebrannter Erde wieder erkennt, lassen vermuthen, daß auch dieses Werk sehr alt seyn müsse, obschon es noch recht gut und unbeschädigt erhalten ist.

Wenigstens eben so alt scheint auch das Bruchstük, einer flach-erhobenen Arbeit, aus feinem Sandsteine, zu seyn, worauf sechs beschädigte Figuren zu sehen sind, von eben der Art und Manier, wie sie auf den uralten Gefäßen gemahlt vorkommen. Von der ersten Figur hat sich wenig mehr, als die untere Hälfte erhalten, sie ist in einen Mantel eingewikelt, die zweyte ist gewaffnet, mit Beinrüstung, Harnisch, Lanze, Schild und einem Helm, der einen lang herunter hängenden Schweif hat. Sie scheint sich gegen einen Angriff vertheidigen zu wollen, der Kopf ist abgebrochen, doch hat sich von dem Untertheile des Gesichts noch etwas erhalten.

Der dritten Figur fehlt der Kopf und die Brust, um die Lenden ist sie gegürtet, oder hat eine Art von Jacke an, das weite Unterkleid reicht bis unter die Waden, und in der Hand scheint sie etwas getragen zu haben.

Die vierte Figur stellt einen alten Mann vor, welcher, in den Mantel gehüllt, sich mit der Linken auf einen krummen Stab stützt. Die Rechte hat er an die Hüfte gesetzt, es mangelt ihm ebenfals der Kopf, so wie der fünften Figur, welche etwas größer als die andern und ganz nackend ist. Sie scheint einen Helden, den Anführer der übrigen vorzustellen. Alle treten der sechsten Figur, einem Manne im Mantel, welcher in der rechten

Hand einen Stock hält, entgegen, und dieser scheint sie aufhalten zu wollen. Auch ihm fehlt der Kopf. Alle Figuren sind ins Profil gestellt, etwas lang und hager, doch nicht übel proportionirt, leicht und mehr skizenhaft entworfen, als sorgfältig ausgearbeitet. Die Muskeln sind stark angedeutet, und nicht übel verstanden, auch bemerkt man an den Händen, die steifgestrekten, zusammengehaltenen Finger, eben wie an den alten griechischen Werken; demohngeachtet kan es dem ruhigen Beobachter nicht schwer fallen, den wesentlichen Unterschied zwischen diesen und unserm Fragment zu entdeken. Nicht nur die Arbeit ist roher, sondern auch der durchgehende Sinn und Geist barbarischer, wilder, und das Costum der Figuren überhaupt ganz anders.

Einige Pateren mit eingestochenen Figuren und Etrurischer Schrift unterscheiden sich von den angeführten Werken, durch fließendere Contoure, etwas Beweglicheres und Mannigfaltigeres in der Darstellung, und scheinen deswegen auf eine spätere Epoche zu deuten, obschon ihr Kunstgehalt nicht grösser ist.

---

* Das bedeutendste Stük unter allen etruriſchen Monumenten, jedoch aus einer ſpätern Zeit, iſt der ſogenannte Haruſpex von Erz, eine ſtehende, männliche Figur in Lebensgröße, ſchon bey Jahren, doch ohne Bart, ſeine Haare ſind kurz geſchoren, an den Beinen trägt er Halbſtiefeln, auf gewöhnliche Weiſe, mit Riemen gebunden, das Unterkleid hat kurze Ermel und über daſſelbe iſt der Mantel geſchlagen, auf deſſen Saum etruriſche Schriftzüge ſtehen, er ſcheint etwas vorzutragen, oder in einer Rede begriffen. Der Kopf hat einen gar natürlichen, individuellen Character, und iſt ohne Zweifel ein wohlgetroffnes Bildniß, genau und gut, nach der Aehnlichkeit einer beſtimmten Perſon gearbeitet.

---

* Um eine groſſe Lücke, die ſich hier zeigt, auszufüllen, will ich der berühmten Wölfin von Erz, eines Etruriſchen Werkes, das in Rom, auf dem Capitol, in dem Pallaſt der Conſervatoren ſteht, als Einſchaltung gedenken. Styl und Zeichnung daran ſind ſteif und gradlinigt, und deuten auf frühe Zeiten. Die Locken der Haare am Hals, ſind, wie an den älteſten Werken, wenig erhoben, und liegen in Reihen, übrigens ſind die Verhältniſſe nicht unrichtig, und ohngeachtet der ziemlich rohen Manier, hat das Thier Geiſt und Ausdruck. Die beiden Kinder ſind beſſer und wahrſcheinlich ſpäter zugeſezt, von derbem Styl und ganz anderm Character, gut gearbeitet, und ſcheinen antik.

Der Guß an dieser Figur ist zwar sauber, und der Künstler hat viel Sorgfalt auf die Ausarbeitung verwendet, indem selbst die Näthe des Untergewandes angedeutet sind, bey allem dem ist sie noch immer kein Werk von außerordentlichen Verdiensten, weder in wissenschaftlicher Hinsicht noch in dem Schönen und Grossen der Formen, noch in geschmakvoller Zierlichkeit. Der Styl zeigt zwar gebildete Zeiten der Kunst, nicht aber ein hohes Alterthum an, und ich finde keinen zureichenden Grund von dieser Seite, solche höher hinauf, als kurz vor die Zeiten der römischen Kaiser zu setzen.

Die bekannte Chimära von Bronze mag wohl auch nicht viel älter seyn, sie hat wenigstens ein ungleich moderneres, politeres Ansehen, als die römische Wölfin. Auf der rechten Vorderpfote sind etrurische Buchstaben eingegraben, darum, und weil sie zu Arezzo gefunden worden, gilt sie für eine etrurische Arbeit. Wenn man aber auch dieses zugiebt, so ist sie doch unstreitig den Griechen nachgeahmt, denn man findet sie in eben der Gestalt und Stellung auf mehrern griechischen Monumenten. An Kunstwerth ist übrigens dieses Stük nicht geringer als der vorgenannte Haruspex. Der Character des Kopfs

ist wild und grimmig, Knochen und Muskeln sind stark angegeben, und die Umrisse zwar etwas hart, welches aber dem Gegenstand angemessen ist, der Schweif des Thiers, der in eine Schlange endigt und in das Horn der Ziege beißt, ist, sammt dem Ende des Horns, neu. *

Unter den Graburnen sind die besten von volteranischem Alabaster, andere von Marmor, andere Sandstein. Es giebt auch eine gute Anzahl von gebrannter Erde, mit flach erhobenen Figuren, mit Farben angestrichen. Man kann sie als eine Art von Fabrikwaaren ansehen, da die gleichen Gegenstände, oft und in eben derselben

---

* Wenn einmal eine Chimära gebildet werden sollte, so kann man sagen, daß diese glücklich genug motivirt sey. Der Ziegenhals, der aus dem Rücken des Löwen hervorragt, ist durch einen Wurfspies verwundet, und das Haupt des schwachen Thieres sinkt tödtlich getroffen rückwärts, der in der Ziege verwundete Löwe, wird dadurch nur grimmiger, und geht auf seinen Gegner los, indem die Schlange, als Schweif des Ungeheuers, von ihrer Seite Schmerz und Grimm an dem Ziegenhorn ausläßt, das sie beisend ergreift. Vollkommner konnten wohl die disparaten Theile eines Phantasiegeschöpfs, bey sinnlicher Darstellung, nicht unter einander in Verhältniß gebracht werden.

Größe wiederholt, zu erkennen geben, daß sie in Formen gedrukt worden. Die Farben darauf sind nicht eingebrannt, denn sie lassen sich abschaben, sie sitzen aber doch ziemlich feste auf dem Thon, und sind an einigen noch lebhaft und frisch erhalten.

Die Etrurier waren überhaupt geneigt, erhoben gearbeitete Figuren, mit Farben, ihrer Meinung nach zu verschönern, denn auch an den Urnen von Alabaster und Marmor sind meistens die Augenbraunen, und Augen mit brauner, der Mund aber mit rother Farbe bemahlt, andere Dinge, Zierrathen und dergleichen wurden zuweilen vergoldet. Doch es wird sich noch Gelegenheit zu solchen Bemerkungen finden, wenn ich einige von diesen Graburnen, welche des Gegenstandes oder der Arbeit wegen merkwürdig sind, näher beschreibe.

Zwey Helden faßen jeder ein Weib bey den Haaren, und scheinen sie erstechen zu wollen, die eine liegt auf dem Bett in einem Alkoven, sie ist sonderbar gekleidet, und der Held selbst gewissermassen vermummt, denn er hat den Untertheil des Gesichts mit einem Tuch oder einer Art von Binde bedekt, die andere weibliche Figur kniet in reizender Stellung an der Erde, und der Held steht

über ihr. Zu äusserst, links, steht noch eine kurz gekleidete, weibliche Figur, mit Stiefelchen an den Beinen, fast auf die Weise wie man zuweilen die Roma vorgestellt sieht, und wie sich einige Victorien finden, welches wohl auch ihre eigentliche Bedeutung seyn mag.

Auf der gleich darneben stehenden Urne ist ein bacchisches Fest vorgestellt. Zwey Figuren liegen auf dem Ruhebett angelehnt, vor demselben scheint sich ein alter halb nackender Mann an die Erde zu bücken, oder hinzufallen, am Boden liegt eine Vase und eine Patera, hinter ihm hält eine andere Figur etwas in der Hand empor, welches zerbrochen ist, und wie ein Rad aussieht; der letzte zur linken hat die Gestalt eines Helden, er scheint eben herein zu treten, und die Scene mit anzusehen. Beyde Urnen sind von volteranischem Alabaster, und die Vorstellung auf der letzten ganz in griechischem Costum. Sie haben vor allen andern Verdienste um die Kunst, und sind, nach der Chimära und dem Haruspex, das Beste, was mir von eigentlich etruriſchen Werken jemals unter Augen gekommen ist. Die Knochen und Gelenke an den Figuren sind zwar deutlich, doch nicht eben übertrieben stark angegeben, die Muskeln noch mäßiger,

und alle gut genug verstanden. Gewaltsame Stellungen finden sich keine, und weder im Styl noch in den Formen ist etwas Eigenthümliches zu bemerken, viemehr sind die Gesichtszüge der Helden offenbar griechischen Idealen nachgebildet. Der Faltenschlag ist natürlich, zierlich, doch etwas gehäuft, und darum sind die Massen nicht groß. Sie nähern sich in diesem Stück sowohl, als in andern zartern Puncten, die man beschreibend nicht recht deutlich machen kann, ob sie gleich bey Anschauung und Vergleichung wohl zu fassen sind, den spätern griechischen Werken aus den Zeiten der Ptolomäer, erreichen aber freylich die Verdienste derselben bey weitem nicht.

Eine andere Urne von eben diesem Styl ist hübsch angeordnet, kommt aber der erwähnten in der Arbeit nicht ganz gleich. Ein Mann auf phrygische Weise gekleidet, hält auf einem schöngezierten, mit vier Pferden bespannten Wagen, ein Weib in den Armen, welche bis unter die Brüste entblößt ist, und scheint sie entführen zu wollen. Ein anderer Mann ebenfals phrygisch gekleidet, mit ganz sonderbaren Stiefeln oder Strümpfen, welche gestrikt zu seyn scheinen, eilt zu Fuße nach, und will dem Räuber die Beute wieder entreissen. Die Frau wendet sich gegen

ihn um, und fällt in seine Arme. Ein Gewaffneter liegt zu Boden geworfen, unter den Pferden; eine geflügelte und bekleidete Figur hält über den Pferden eine Fackel, und noch eine andere, halb nackend und auch geflügelt, führt dieselben. *

Eine Urne, die in Rücksicht der Arbeit zu den bessern Stücken der Sammlung gehört, stellt den Kampf des Theseus gegen den Minotaurus vor. Dieser hat zwar Menschengestalt, aber einen Ochsenkopf, er ist im Begriff zu fliehen, allein der Held faßt ihn am Horn und holt aus, das Ungeheuer zu erschlagen, hinter dem Theseus her geht eine Victoria, leicht und kurz bekleidet, hochgegürtet, gestiefelt, am Haupt und an den Schultern beflügelt, in der einen Hand hält sie das Schwerdt, und in der andern die Scheide. Ihr folgt ein anderer Held, welcher nur die Chlamys um hat, (Theseus ist mehr bekleidet), mit Schild und Lanze, und scheint zum Angriff vorzudringen. Die letzte Figur ist Ariadne, mit einem hohen Diadem auf dem Haupt, sie scheint sich

---

* Eben diese Vorstellung ist mit weniger Veränderung noch einmal vorhanden.

über den Kampf zu entsetzen und davon zu eilen. Alle sind fuelte Gestalten und die Gesichtszüge durchaus regulär, ganz von der Art wie die Heroen auf den griechischen Werken immer gebildet sind.

Die Vorstellung von Ulysses, wie er bey den Sirenen vorbey fährt*, gehört zwar auch unter die leidlich gearbeiteten Stücke, ich führe sie aber hauptsächlich deswegen an, weil sie ganz in griechischem Costume ist; denn Ulysses steht, die Hände auf dem Rücken, nur mit der Chlamys um die Schultern angethan, und ist selbst mit seiner gewohnten spitzen Müze bezeichnet, grade so wie er auf ächt griechischen Werken vorkömmt, seine Gesellen sind ganz gekleidet, die Sirenen haben keine Vögelfüße, sondern sind wie Musen vorgestellt, sitzend, die eine spielt auf der Leyer, die andere hat Flöten, die dritte eine Rohrpfeife. Im ganzen Werk ist nichts, was sich als etruriſch ankündigte, ausgenommen die bemahlten Augenbraunen und Lippen der Figuren; das Segel hat rothe Quadrate, und so sind auch noch einige Zierrathen des Schiffs gefärbt,

---

* Der gleiche Gegenstand kömmt wenig abgeändert noch einmal vor.

andere aber und vornehmlich der Schiffsschnabel sind vergoldet gewesen, und die Vergoldung hat sich zum Theil noch erhalten.

Auf den bemahlten Urnen von gebrannter Erde kommen einige Gegenstände, wie schon bemerkt worden, oft wiederholt vor. Unter diesen verräth besonders das Gefecht des Eteokles mit dem Polynices seine griechische Abkunft. Denn nicht nur daß dieser, aus der griechischen Nationalgeschichte genommene, Gegenstand mit Etrurien nichts zu schaffen hat, so ist auch der ganze Charakter des Werks, sammt der ungemein einfachen und dabei allen Forderungen der Kunst Genüge leistenden Anordnung desselben, ein hinreichender Beweiß dafür. Die beyden Figuren der Fechtenden machen eine schöne Kegelgruppe, der eine stößt dem andern das Schwerdt in die Brust, dieser liegt auf den Knieen, und verwundet seinen Gegner am Schenkel, auf jeder Seite steht eine Furie mit Fackeln in den Händen. *

---

* Es sind fünf Urnen mit dieser Vorstellung zu Florenz, eine gleiche befindet sich in Verona, in der Maffeischen Sammlung.

Auf andern dergleichen Urnen ist ein Gefecht abgebildet, wo ein Held zu Boden liegt, und sich gegen zwey, die ihn angreifen, vertheidigt, zwey andere von seiner Seite kommen ihm zu Hülfe. Ob schon die Geschichte unbekannt ist, so läßt doch das Costum sowohl als die Anordnung auch hier die griechische Kunst nicht verkennen.

Am häufigsten wiederholt findet sich noch ein ander Gefecht, wo der Held, oder die Hauptfigur eine Pflugschaar als Waffe in den Händen hält. * Auch hier sind alle Zeichen für die Vermuthung eines ursprünglichen griechischen Werks.

Nach dieser nähern Prüfung der merkwürdigsten Etruriſchen Denkmähler, in der florentiniſchen Sammlung, möchten nun noch einige allgemeine Betrachtungen erwartet werden.

Etruriſche und altgriechiſche Werke vermiſchte man lange Zeit, erſt vor kurzem ſind ſie durch die Alterthumsforſcher nach und nach geſondert worden. Meine Ueberzeugung hierüber habe ich an einem andern Orte umſtändlicher ausgeführt, und die daſelbſt näher bezeichneten pla-

* Iſt 18 mal wiederholt vorhanden.

stischen Arbeiten gehören mit unter die Stufen, auf welchen die griechische Nation zu der Höhe ihrer bewunderungswürdigen Kunst gelangt ist, aus deren Geschichte sie nicht weggerükt werden dürfen.

Die neuere italiänische Kunst hatte das große Muster der Alten immer vor sich, und konnte doch nur nach und nach emporsteigen, sie konnte mit Hülfe derselben vielleicht etwas schneller vorrücken, und sie mußte gleichwohl die ganze Bahn schrittweise durchlaufen. Wie sollte nun die griechische, die ohne Vorbild aus sich selbst hervorgieng, große Zwischenräume übersprungen haben? Wie sollte es ihr möglich gewesen seyn, erst eine lange Zeit stille zu stehen, um alsdann, gleichsam mit einem einzigen gewaltigen Sprung, zu einem Ziele zu gelangen, das nie wieder erreicht wurde, da ein ewiges Naturgesetz sie zum immerwährenden Fortschreiten, zum Steigen oder zum Fallen nöthigte.

Lassen Sie mich auch einiger äussern Argumente bey dieser Gelegenheit erwähnen.

Kein Kunstwerk der Art, welche man gegenwärtig mit Recht den Griechen zuschreibt, findet sich zu Florenz, und mir ist nicht bekannt, daß eins derselben in den Grenzen des alten Etruriens ausgegraben worden.

Auf keinem der gedachten Werke stehen etruriſche

Buchstaben, da hingegen hat das bekannte Basrelief des Kallimachus im capitolinischen Museum eine griechische Inschrifft, von welcher es nicht erwiesen ist, daß sie unächt sey.

So wie nun auf diese Weise den Etruriern die interessantesten Reste plastischer Kunst entzogen werden, so verliehren sie auch, wie dem Liebhaber des Alterthums bekannt ist, die Ansprüche auf die irdenen gemahlten Gefäße, die ihnen vor einiger Zeit noch ausschlieslich zugeschrieben wurden. Viele von diesen setzen eine sehr hohe Bildung voraus, und ich werde künftig hiervon auch meine Ueberzeugungen mittheilen.

Wenn wir nun den Etruriern so vieles nehmen, so fragt sich, was ihnen denn eigentlich noch übrig bleibt?

Da ein jedes Volk mit den ersten Schritten zur Cultur auch Versuche gemacht hat, zu bilden; so kann es weder befremden, noch wird man leugnen wollen, daß bey den Etruriern von uralten Zeiten her gemahlt, gegossen, und geschnitzt worden, wovon denn auch die für ächt gehaltnen Monumente unleugbar zeugen.

Die ältesten Producte der griechischen und etruriſchen Kunst, als Zweige eines Stammes, haben wohl die

größte Aehnlichkeit, und man möchte sie wohl schwerlich von einander unterscheiden können; allein die Etrurier mögen bald zurückgeblieben seyn; ihre Fortschritte waren nicht bedeutender, als ich sie schon oben bey Recension der Werke geschildert habe. In dem Fragment des flacherhobenen Werks von Sandstein bemerkt man zwar eine Verwandtschafft, aber doch nur eine Seitenverwandtschafft, sowohl der eigentlich artistischen als mechanischen Behandlungsart, nicht des innern Gehalts, des Fleisses der Wissenschafft, des Geists und der Ausführung mit jenen altgriechischen Statuen und Basreliefs.

Daß die Etrurier den ersten Römern, einem rohen Volke, als Halbkünstler und Handwerker willkommen waren, und diese, in den ersten Zeiten ihres Staats, öffentliche Gebäude und Bilder der Götter von jenen verfertigen ließen, darüber kann man sich nicht wundern, so wenig als über die Menge der Statuen, die nach dem Zeugnisse des Plinius aus dem eroberten Volsinium nach Rom gebracht worden sind. Es sollen ihrer zweytausend gewesen seyn, wahrscheinlich viele kleine Figuren darunter. Ueberhaupt leugnet man nicht, daß die Etrurier gebildet und viel gebildet, sondern daß sie einen hohen Grad der Kunst erreicht haben.

Sie hatten einen schwerfälligen und traurigen Charac-

ter, wovon ihre abergläubisch-religiose Stimmung und Richtung ein unwiderſprechliches Zeugniß giebt. Solche Naturen halten nothwendig auf einem Puncte ſtill, die Ueberlieferung gewiſſer beſchränkter Vorſtellungsarten iſt ihnen heilig, ehrwürdig das uralte, nicht das, nur nach und nach ſich entwikelnde, Wahre und Schöne; ſo werden ſie immer irgendwo feſt gehalten, und wer in Einer Geſinnung nicht vorſchreiten kann, bleibt in der ganzen Bildung zurück.

Auch die architectoniſchen Reſte ſprechen für dieſe Meinung. Die Cloaca maxima und der Carcer Tullianus zu Rom ſind ſehr ſtarke und ſolide Werke, ſo wie die alten Stadtmauern von Cortona und Fieſole, welche der Zeit und der Zerſtörung getrotzt haben, aber ſie geben dadurch noch keine Beweiſe von dem guten Geſchmack ihrer Erbauer, ſo wenig als die Reſte von dem ſogenannten Grabmahl der Horatier und Curiatier bey Albano, welches, wie aus verſchiedenen Basreliefs zu ſchlieſſen iſt, auf welchen Grabmähler, mit eben ſolchen Kegeln abgebildet ſtehen, auch ein etruriſches Werk ſeyn muß.

Das Grabmahl des Porſenna mag im Ganzen eine ähnliche, wenig lobenswürdige Structur gehabt haben, ja man darf wohl ſagen: das, was in der Beſchreibung deſſelben nicht unglaublich iſt, das iſt abgeſchmackt. Es

scheint, als wenn Egypter und Chineſen ſich verbunden hätten, das ungeheuer Abentheuerliche ihrer National-Idioſynkraſien bey dieſem Gebäude zu realiſiren.

Bey einem ſolchen langen Stillſtande und beynahe nur mechaniſchen Fortſchritten mag es den Etruriern, wie andern Nationen und Menſchen in eben dieſem Falle gegangen ſeyn, ſie fanden, daß die Griechen durch natürliche Entwiklung höhere Stufen erreicht hatten, ſie ahmten nach, ohne fortzuſchreiten, ſie giengen von Ernſt und Strenge zu dem Weichern, Gefälligern und Bequemern, aus dem engern Ideenkreis in den weitern und mannigfaltigern über, ohne ſich deswegen weſentlich zu vervollkommnen, ja ſie verlohren vielmehr einen Theil ihres Werthes an innerm Gehalt, Stärke, Geiſt und Wiſſenſchafft, und äfften die Griechen blos nach, indem ſie nach dem äuſſern Scheine griffen, ohne für das Innere einen Sinn zu haben.

Es kann uns daher nicht wundern, daß ſo viele Gegenſtände aus der griechiſchen Geſchichte und Fabel auf etruriſchen Denkmählern vorkommen, und wenn auch zuweilen etwas fremdes eingemengt iſt, ſo möchte dieſes nicht ſowohl in dem eigenthümlichen Character etruriſcher Kunſt ſeinen Grund haben, ſo wenig als jederzeit in einer beſondern Sage, welcher ein Künſtler in dieſer Na-

tion gefolgt seyn möchte, sondern es geschah wahrscheinlich aus Laune, aus Nachlässigkeit, aus Mangel an gebildetem Geschmak, auch vielleicht darum, weil der besondere Zweck der Werke, die meistens Graburnen sind, eine Abänderung erfordern mochte. So sehen wir auch an verschiedenen Figuren von Gottheiten, oder Dämonen, welche zuweilen vorkommen, daß dem eignen Boden der etruriſchen Kunst keine angenehme Gestalten entwachsen sind. Der grelle unordentliche Farbenanstrich an Basreliefen und der Urnen von gebrannter Erde, bemahlte Lippen und Augen an andern von Marmor und Alabaster, welche leztern dazu noch unter die besten Producte ihrer Kunst gehören, machen den Geschmack der Etrurier auch von dieser Seite sehr verdächtig.

Und hier nur noch zum Beschluß einige einzelne Bemerkungen.

Die Etrurier scheinen gleichfalls in Verbindung mit den Egyptiern gestanden, und eine Neigung zu dem Style dieser Nation gehabt zu haben.

Wenn von der großherzoglichen Sammlung von Gefäßen aus gebrannter Erde die Rede seyn wird, muß zweyer Vasen, von schwarzem Thon, gedacht werden,

welche Nachahmung des egyptischen Styls sind. Unter den Graburnen finden sich noch ein paar dieser Art. Es sind nämlich zwey Aschenkrüge von gebranntem Thon, welche die Gestalt von Canopen haben, beyde sehr schlecht und unförmlich gemacht. Der eine ist röthlich, wie gebrannte Erde gewöhnlich aussieht, der andere hat hingegen eine braune Holzfarbe, so daß man ihn für den ersten Blick leicht für wirkliches Holz nimmt.

Auch giebt es verschiedne plastische Werke, Graburnen und mehrere kleine Bronzen, welche wahrscheinlich Producte aus spätern Zeiten sind. Die Figuren sind plump und schwerfällig, arten zu Carricaturen aus und sind zuweilen an einigen Theilen bemahlt. Diese Manier, oder Unnatur aber ist sehr weit von dem strengen, etwas steifen Styl der alten griechischen Kunstwerke entfernt und eigentlich gerade das Gegentheil. Es ist nicht Anfang der Kunst, sondern ihr Ende. Diese Arbeiten sind wirklich abgeschmakt, und wenn ich nicht sehr irre, auch in spätern Zeiten gemacht, als die Kunst schon überall im Verfalle war.

Zum Beschluß muß ich nur noch anmerken, daß der, von neuern Schriftstellern aus alten Nachrichten unter-

nommene Beweis, von der Abkunft der Graubünder, Tyroler und anderer Bewohner der Alpen, von den alten pelasgischen Stämmen, und also auch ihre Verwandschaft mit den Etruriern mir darum nicht unwahrscheinlich vorkommt, weil in Graubünden, an dem Zimmerwerk der hölzernen Häuser, eben dieselben Zierrathen geschnitzt und gemahlt zu finden sind, wie auf den ältesten Etruriſchen und griechischen Monumenten, und es läßt sich glauben, daß sie nicht nachgeahmt sind, sondern von alten Zeiten her überliefert worden.

Zweyter Brief.

Architectonische Reste.

Florenz October 1796.

Als eine Fortsezung meiner Nachrichten über etruriſche Monumente, theile ich Ihnen das wenige mit, was ich von Reſten der alten Stadt Fieſole bemerken konnte, und, damit mein Brief nicht gar zu mager erſcheine, beſchreibe ich Ihnen die Lage und die Gegend umher. Möge dieſe Vorarbeit einſtweilen als Stoff einer künftigen topographiſchen Darſtellung der zwölf uralten etruriſchen Städte bey Ihnen verwahrt liegen.

Die Einwohner der neuen Stadt Fieſole, welche auf den Trümmern der alten erbaut iſt, nähren ſich vom Weinbau und Olivenpflanzungen, und der ärmere Theil derſelben bricht Steine, welche ſehr gut und dauerhaft ſind, weswegen man ſich derſelben auch in Florenz häufig zum Bauen bedient. Ueberall, wo man in dieſer Stadt eine freye Ausſicht genießt, fällt der hohe Hügel von Fieſole, als die anziehendſte Parthie der ganzen Landſchaft, in die Augen. Er ſteigt regelmäßig, in komiſcher Form,

aus einem Kranz von Fruchtbäumen in die Höhe, seine Seiten sind mit Wein, Feigen und Olivenbäumen bedekt, und auf den Absätzen stehen zierliche Landhäuser und Klöster. Ganz zu oberst auf der Spitze haben die Franziskaner ihren Sitz genommen, und der Platz vor der Kirche ist mit einer Gruppe hoher Zypressen geziert, welche das Ganze lieblich endigt. Zwar kann man unter einer starken Stunde nicht von Florenz bis auf diese Spitze gelangen, und der Weg wird zuletzt steil und mühsam, doch es lokten mich beydes die reizende Ansicht sowohl, als die Hoffnung merkwürdige Alterthümer aufzufinden, und da ein des Weges kundiger Freund sich erboten hatte mich zu begleiten, so machten wir uns jüngst, da eben der schönste Morgen zum Spazierengehen einlud, dahin auf die Reise.

Die nächste Straße führt aus der Porta Pinti, und nun wandelten wir eine gute Strecke weit, zwischen Gärten, wohlangebauten Feldern und Olivenhainen hinauf, in den Weinbergen war man eben überall beschäftigt, unter frölichen Liedern, die reichen Gaben des dießjährigen Herbstes einzusammeln. Ehe noch der steile Berg bey der Kirche St. Domenico anhebt, geht der Weg zwischen niedrigen Wänden von geschnittenen Zypressen fort. Rechter Hand, unter dem Gittertor eines Fahrwegs, welcher zu einem Gut führt, ist die Aussicht

zum Entzücken schön. Zwischen Feigen und Oehlbäumen hindurch, über eine Vertiefung oder kleines Thal, stellt sich der niedrigere Hügel, auf welchem sonst die eigentliche Stadt Fiesole gelegen hatte, unaussprechlich herrlich und groß in mahlerischer Pracht dem Auge dar. Einige Villen, die an demselben auf hohen gemauerten Terrassen liegen, unterbrechen, mit ihren Gärten, das blasse Grün der Olivenbäume, die ihn überdeken. An der Seite, wo sich ein anderer Hügel diesem anschließt, liegt einsam und vertraut, unter dem Schutze hoher Zypressen, ein kleines Kloster, romantischer und reizender als man sich solches zu denken vermag. Die mächtigen Bäume haben sich, wie zur Hut, um dasselbe hergestellt, und lassen nur die Aussicht aus der Halle des Klosters, den Hügel herab, nach Florenz und über die weite Ebene hin, frey; dahinter zieht sich die Schlucht hinauf, ein Gebüsch oder Wäldchen, mit Mauer umschlossen, und so bildet sich alles zusammen zum anmuthigsten Ganzen aus. Niemand kann es anschauen und sich des Wunsches erwehren, hier seine Tage in friedlicher Ruhe still hinzubringen.

Unweit von der Stelle, wo wir dieser schönen Ansicht genossen hatten, beginnt der steile Berg. An demselben gehörte ein kleines Landgut, rechter Hand, ehemals dem berühmten Bildhauer Baccio Bandinelli zu. An der

Ecke des Gartens fällt aus einem antiken Löwenkopfe schönes Wasser in das vorliegende Becken. Weiter hinauf kommt man zu einer kleinen Kirche, über deren Thüre Blumen und Früchte von gebrannter Erde und farbiger Glasur, von des Luca della Robbia Arbeit, eingesezt sind, an dem Hause daneben ist das Fragment eines Basreliefs mit zwey männlichen nackenden Figuren zu sehen, welches vermöge der Inschrift bey Fiesole gefunden worden, und daher für etruriſch angegeben wird, jedoch fehlen ihm durchaus die Kennzeichen des etruriſchen Styls, und es ist entweder griechisch, oder wenigstens einem griechischen Original nachgeahmt und hat in der Ausführung einiges Verdienst. Der Weg zieht sich von hier aus immermehr in die Höhe, und man gelangt endlich, durch ein paar Gassen von Fiesole, bis zum Franziskanerkloster hinauf, welches auf der obersten Spitze des Hügels liegt. Die weite herrliche Aussicht auf dieser heitern Höhe vergütete uns nun reichlich alle ausgestandnen Beschwerden.

Florenz liegt, als ein gedrungener mächtiger Klumpe von Häusern, unten in der Ebne, die sich, vom Arno durchstrichen, hinauf gegen die Gebirge der Casentiniſchen Provinz und sehr weit hinunter nach dem Meere zu ausbreitet, sie ist fruchtbar, ein Wald von Bäumen,

und besäet mit unzähligen Villen, mit Dörfern, Flecken und Städten. An keinem andern Orte erscheint die hohe Kuppel des Doms so fürstlich und herrschend wie hier, es ist gleichsam als wenn ihr die Stadt nur zur Base diente, über welche sie sich stolz erhebt. Der Arno, wie ein silbernes Band, dem grünen Teppich eingewebt, zeigt und verbirgt seinen Lauf vielmahls; irrend scheint er bald die Kette der jenseitigen Hügel aufzusuchen, bald sie zu fliehen, bis er sich endlich ganz in der Ferne verliert. Ich werde zwar nicht behaupten, daß diese Aussicht zu den besonders mahlerisch-schönen gerechnet werden könne, darinnen wird sie freylich von der vorhin angeführten sehr übertroffen, aber sie ist überaus erfreulich, weit und frey, es dürfte schwer seyn, ein fruchtbareres und besser angebautes Gefild zu finden, als das ist, welches an dieser Stelle überschaut werden kann. Auch selbst die ganze Geschichte von Fiesole, dessen Entstehung, Wachsthum und Abnahme liegt alles hier vor Augen. Was war natürlicher als daß neue Ankömmlinge diesen Hügel erwählten, welcher sich zierlich und fruchtbar über alle andere in der ganzen Gegend herum ausnimmt. Sein freyer Gipfel gewährte ihnen Sicherheit, und von demselben konnte auch die Ebene beherrscht werden. Hier wurde also die erste Burg angelegt, und unter dem Schutz

derselben breitete sich alsdann die Stadt aus. Als aber die Gesellschaft gebildeter und friedlicher wurde, als man mehr Sicherheit und Ruhe genoß, so folgte daraus, daß um besserer Bequemlichkeit willen, zuerst einige, nach und nach mehrere Familien sich in der Ebne niederließen, und Häußer am Fluße gebaut wurden, besonders da schon in früherer Zeit eine Furth oder Brücke die nähere Veranlassung gegeben haben mag. Auf diese Weise scheint Fiesole, es sey nun in frühern oder spätern Zeiten geschehen, Florenz erzeugt zu haben, wäre der Arno am Fuß des Hügels geflossen, wie er im Gegentheil an dem Hügel vorbey läuft, so würde wahrscheinlich alles zusammen immerfort nur Eine Stadt geblieben seyn, und Fiesole wäre alsdenn die Citadelle von Florenz geworden, ohngefähr wie die alte Burg zu Bergamo, jetzt auch die neue gewerbtreibende Stadt, um ihren Fuß her, auf der Ebne sich ausbreiten sieht.

Die Verschiedenheit des gegenwärtigen Zustandes beyder Orte, ist ebenfals als eine nothwendige Folge der Natur ihrer verschiedenen Lage anschaulich. Fiesole war, nach den Verhältnissen der neuern und gebildeten Zeiten, auf der Höhe sehr unbequem gelegen, und mußte also in eben dem Maas abnehmen als Florenz, welches in der Tiefe und am Flusse weit bequemer lag, Zuwachs erhielt,

daher verdient auch die Sage keinen Glauben, daß die Florentiner ihre Mutterstadt aus Eifersucht zerstört haben. Wahrscheinlicher weise ist solches blos deswegen geschehen, weil sie in den mittlern Zeiten aus derselben immer beunruhigt und beraubt worden seyn mochten.

Auf der Abend und Mittagsseite unter dem Kloster sind noch einige Reste der uralten Stadtmauer zu sehen, welche, so wie man ihrer Spur gegen Osten zu, über den niedrigeren Theil des Hügels hinaus nachgeht, immer ansehnlicher werden. Sie ist durchaus auf lebendigen Fels gegründet, und es giebt mehrere, noch ziemlich wohl erhaltne Stellen, auf und an welchen nun die neuern Etrurier Gärten und Häuser angelegt haben. Sie bauen Oehl, Wein, Feigen, und andere Früchte, und scheinen sich bey dieser humanen Anwendung der Vestungswerke ihrer Vorfahren recht wohl zu befinden.

Auf natürlichen Terrassen, die aus den Trümmern entstanden sind, liegt hier über alle maßen reizend ein kleines Bauergüthchen. Zwischen Quaderstücken hervor wachsen Olivenbäume, und bilden einen kleinen Hain, durch welchen der gekrümmte Pfad zum rothbemahlten Hüttchen hinanführt, froh und verstohlen, schaut es

aus seinen friedlichen Schatten, an die alte mit Epheu bedekte Mauer gelehnt, und von ihr gegen den Nordwind geschützt, welcher die Wipfel der umherstehenden Bäume schüttelt; neben an liegen freundliche Lauben, überrankt von Kürbissen und edeln Reben, mit großen Purpurtrauben beschwert; ein Paar kleine geebnete Flekchen sind zum Küchengarten eingerichtet.

Am östlichen Abhange des Hügels hat sich die Mauer noch am besten und fast ununterbrochen erhalten, sie besteht ganz aus großen gehauenen Steinen, immer zwey hinter einander gelegt, so daß ihre ganze Dicke ohngefähr 8 Fuß betragen wird. Eigenthümliches hat die Bauart an derselben nichts, sondern ist auf gleiche Weise beschaffen, wie am Carcer Tullianus und an der Cloaca Maxima zu Rom, nur sind die Steine nicht so sauber zugehauen und gefugt wie dort.

Auf der Nordseite zeigen sich die Oeffnungen von zwey Abzugskanälen (Cloacæ), ohngefähr so groß, daß ein Mann gebückt durchgehen könnte, sie haben kein Gewölb, sondern es liegen nur obenher grosse Steine quer über. Den einen etwas grössern heissen die Einwohner il Bugo delle Fate (Hexenloch), zwischen beyden findet man noch ein bis an den Bogen verschütteres altes Stadtthor, welches mehrere Fuß vor die Mauer heraustritt, der Bogen

desselben hat sich merkwürdigerweise noch ganz erhalten, ob schon er keine Widerlagen hat, und die Steine nicht mit Eisen zusammen verbunden zu seyn scheinen. Da wo sich die alte Mauer auf dieser Seite wieder, gegen den Klostergarten der Franziskaner, den Hügel hinaufzieht, erhebt sie sich, stufenweise, über abschüssige niedrige Terrassen, die wie eine Art von Strebepfeilern an dieselbe angelegt sind. Sonderbar ist es allerdings, daß auch hier überall Löcher, zwischen den zusammenstoßenden Fugen der Steine, wie am Colosseum und andern alten römischen Gebäuden wahrgenommen werden, und man kann eben so wenig begreifen, wann und zu welchem Endzweck solche gemacht worden sind.

Der ganze von dem Fiesolanischen alten Stadtmauern umschlossne Raum kann wohl eine Viertelstunde Weges lang seyn, aber hingegen kaum das dritte Theil oder noch weniger breit. Wahrscheinlich war die Burg oder der höhere Gipfel, wo jetzt das Franziskaner-Kloster liegt, durch eine Zwischenmauer von der Stadt selbst abgesondert, es sind aber keine deutlichen Spuren mehr davon übrig.

Auf der Rükkehr wandten wir uns, um einen andern Weg zu nehmen, bey der Kirche St. Domenico rechts

ab, und kamen an der Abtey vorüber, welche Bruneleschi erbaut haben soll. Das Auswendige läßt wenig vermuthen, und die, nach altem Geschmack, mit weiß und schwarzem Marmor inkrustirte Facade der Kirche scheint kaum zu verdienen, für das Werk eines berühmten Künstlers gehalten zu werden. Unweit von hier gelangt man an den Mugnone, und der Weg wird an den mit Pappeln besezten Ufern desselben bis gegen die Stadt hin sehr angenehm. Auch pflegen die Florentiner davon zu erzählen: daß Salv. Rosa und Lorenzo Lippi, berühmte Mahler und satyrisch komische Dichter im vorigen Jahrhundert, gewöhnlich hier spazieren gegangen, um ihren poetischen Gedanken frey nachzuhängen.

Ein besonderer Steig, wie ich mich nicht erinnere sonst irgendwo gesehen zu haben, ist den Fußgängern zum Besten angelegt, damit sie, um über das Wasser zu kommen, nicht den Umweg bis nach der Brücke in der grossen Straße, welche nach der Pforte St. Gallo führt, machen müssen. Es sind nämlich sechseckige steinerne Pfeiler, von ohngefähr einem Fuß im Durchmesser, eingesenkt, die zwey Fuß oder vielleicht etwas mehr über den Grund heraus ragen, und etwa eine Elle weit aus einander stehen. Bey grossen Ergiessungen, die schnell kommen und verlaufen, geht die Fluth darüber weg, gewöhnlich aber ist

nur wenig Wasser, und mit einiger Kunst, das Gleichgewicht zu halten, hüpft man leicht von einem Pfeiler zum andern, und kömmt so durch.

Wenige Schritte davon tritt man in die neuangelegten Spatziergänge vor der Pforte St. Gallo, die sehr ordentlich und rein gehalten werden, und wo die florentinische schöne Welt sich, besonders an Festtagen, häufig einzufinden pflegt.

V.

Rafaels Werke
besonders im Vatikan.

Vorerinnerung.

Gegenwärtiger Aufsaz ist vornehmlich der Betrachtung jener grossen, weltberühmten Meisterstücke des Rafaels gewiedmet, womit er die vatikanischen Saäle und Logen geschmückt oder vielmehr zu Tempeln der Kunst gemacht hat.

Man wird keine umständliche Beschreibung desselben erwarten, weil dergleichen weitläufige Werke auf diesem Wege nicht zur deutlichen Anschauung gebracht werden können, und vorauszusetzen ist, daß die Liebhaber der Kunst schon damit bekannt sind; der Verfasser wird sich also nur auf dasjenige einschränken, was sein näherer Zweck, den Geist und Character des Meisters aus diesen seinen Werken zu entwickeln, erheischt, und dieses geschieht zum Behuf aller derer, welche entweder die Originalbilder zu sehen Gelegenheit haben, oder auch nur aus

Copien oder Kupferstichen sich davon unterrichten wollen; denn es ist zwischen Anschauen und Begreifen oft ein mächtiger Unterschied, eine gewaltige Kluft befestigt, einige gelangen erst nach unsäglicher Mühe und viele gar niemals zur Erkenntniß; bey manchem aber hat es nur an Leitung und Winken gemangelt, um sie zu belehren. Wie viel leichter würden die Künstler über die Schwierigkeiten der Kunst siegen, wenn sie, im Theoretischen und Practischen, die Erfahrungen anderer zu benutzen Gelegenheit hätten, und nicht ein jeder, sich selbst überlassen, die Kunst für sich gleichsam neu erfinden müßte. Möchte doch diese Schrifft das Verdienst haben, fähigen Jünglingen das schwere Studium der Kunst einigermaßen zu erleichtern, und ihnen wenigstens die gerade Straße zu zeigen, welche so oft verfehlt wird.

Einige kurze Notizen aus Rafaels Leben ausgehoben und, im Vorübergehen, ein Blik auf die merkwürdigsten Arbeiten seiner frühern Jahre, werden einleitend die Leser mit seinen angebohrnen Talenten bekannt machen, und die Stufen angeben, auf welchen er zu der Höhe gestiegen, wo wir ihn in seinen ersten vatikanischen Werken finden, und in den übrigen dann immer weiter fortschreitend beobachten werden.

Rafael.

Der Nahme dieses Künstlers glänzt unter den berühmtesten aller Zeiten, und bezeichnet gewissermaßen den Begriff der Vollkommenheit in der Mahlerey. Jedermann, der einiges Interesse an den Künsten nimmt, kennt und verehrt denselben, und wer seine Werke gesehen hat, muß ihn bewundern und lieben, keiner wendet sich ohne Zufriedenheit, wenige ganz ohne Belehrung von ihm, die Wände der vatikanischen Saäle sind Zeugen seines Lobs, und der Nachhall desselben wird sich über die entfernteste Zukunft verbreiten.

Rafael war Anno 1483 gebohren, liebender Eltern einziges Kind, mit Sorgfalt gepflegt und erzogen; die Musen hatten mit den Grazien gewetteifert, diesem Lieblinge die besten Gaben zuzuwenden. Seine Talente wurden noch durch Schönheit der Gestalt, durch Bescheidenheit, Güte, Gefälligkeit und Anmuth des Umgangs erhöht, er genoß nicht nur die Ehre eines großen Künstlers, sondern auch den noch schönern Ruhm des liebenswürdigsten Menschen. Den ersten Unterricht in der Kunst ertheilte ihm sein Vater, und brachte den Knaben hernach in die Schule des bekannten Pietro Perugino, welcher in manchem Betracht für den besten Mahler der da-

maligen Zeiten gelten konnte. Dieses seines Meisters Manier und Behandlungsweise hat Rafael auch in seinen ersten Werken nachgeahmt. Sie unterscheiden sich aber doch schon durch eine eigenthümliche Grazie, und zeigen die edlere freyere Natur ihres Urhebers an. Seine Phantasie schwärmt in jugendlicher Unschuld, wie eine Biene unter Rosen, umher, ihr Flug aber, ihr Streben wird noch durch das beschränkte Vermögen der Kunst aufgehalten.

Erste Werke zu Siena.

Unser Held hat noch nicht zwanzig Jahre erreicht, und tritt schon, der Leitung seines eignen Genius überlassen, als Erfinder und Zeichner der großen Gemählde in der Bibliothek am Dom zu Siena auf. * Eine von diesen Zeichnungen ist in der großherzoglichen Sammlung zu Florenz befindlich ** und noch wohl erhalten, sauber ausgeführt, mit der Feder umrissen, und braun getuscht. Die Erfindung ist reich und natürlich, aber ohne Kunst geordnet, die Formen sind schmächtig, und beynahe hager, haben aber dabey etwas Feines und Zierliches, es ath-

* Sie sind von Pinturicchio in bunter, unruhiger Manier ausgeführt und nach Art dieses Mahlers ist hie und da Stuccatur darin angebracht.

** Tom. 82. N. 92.

met im Ganzen ein Geist der Liebe, des Gefälligen, Sanften, welcher den Beschauer erfreut und gewinnt.

Gemälde für Perugia jetzt in Colonna.

Wir wissen die Ursache nicht genau, welche Rafaeln bewogen haben mag, die Ausführung jener Bilder seinem Gehülfen, dem Pinturicchio, alleine zu überlassen, und nach Florenz zu gehen. Vasari sagt, es sey die Begierde gewesen, des Leonard da Vinci und des Michel Angelo Buonarotti Arbeiten zu sehen, allein die Fortschritte, welche sich in einem bald nachher für die Nonnen zu St. Antonio in Perugia verfertigten Altarblatt zeigen, * scheinen mehr auf dem Wege der Natur als durch Betrachtung und Nachahmung von Kunstwerken erlangt, es ist nichts Grosses, nichts Gewaltiges, weder im Style noch in den Formen dieses Werks, die Falten sind nicht zum besten gewählt, und in dem Wissenschaftlichen der Zeichnung möchte dasselbe ohngefähr neben die

* Jezt in der Gallerie Colonna zu Rom. Es besteht aus zwey Stücken, auf dem unteren und größeren Theil ist die Madonna mit dem Kinde, der kleine Johannes mit den Heiligen, Catharina, Cezilia, Peter und Paul vorgestellt; auf dem obern Theil Halbfiguren von Gott Vater nebst zwey Engeln.

Arbeiten seines Meisters, des Peter Perugino, gesetzt werden. Gott Vater hat keine Majestät, sondern ist nur ein ernster alter Mann, nicht größer oder würdiger als die beyden Apostel, es fehlt durchaus an der Unterordnung der Theile des Werks, und der Künstler scheint an jeder Figur desselben sein möglichstes gethan zu haben. Hingegen ist alles, was Empfindung und Gemüth hervorbringen können, vortrefflich, ja sogar wundersam, die beyden Kinder voll Naivetät und Unschuld, die Weiber mit himmlischer Anmuth geschmückt. Es sind schöne Erscheinungen, beglückende Träume aus dem goldenen Zeitalter.

Gemählde in der Tribune zu Florenz.

An einer Madonna mit dem Christkind, welchem der kleine Johannes einen Vogel bringt, in der Tribune zu Florenz, sind alle Theile schon grösser und freyer, das Ganze ist männlicher gedacht, die Anordnung zierlicher, die Kunst überhaupt verbessert, und an zartem Gefühl nichts verlohren. Die jungfräuliche Mutter sitzt, und schaut mit inniger Liebe auf das Spiel der Kinder, ihre Seele ist ein reiner Spiegel, nie vom Hauche der Leidenschaft getrübt, Gottes Friede wohnt in ihr, und ist über ihr ganzes Wesen ausgegossen. Die beyden Kinder sind

harmlose unschuldige Geschöpfe, fromm und gut, aber man sieht in ihren Formen immer noch die befangene Art der peruginischen Schule, welche auch in dem sanften gelblichten Ton des Colorits wieder erkannt wird. Vasari erzählt, daß Rafael dieses Bild für einen Lorenzo Nasi verfertigt habe; irrt sich aber ohne Zweifel, wenn er dafür hält, daß solches zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Florenz, und bald nach der Ankunft von Siena geschehen sey, wodurch also das peruginische, jetzt colonnesische Bild zu einer spätern Arbeit gemacht würde. Aber die bessere Manier, oder um einen richtigern Ausdruck zu brauchen, die verbesserte Methode am Florentinischen beweißt augenscheinlich das Gegentheil.

Um diese Zeit, welche ohngefähr in das vier und zwanzigste Lebensjahr unsers Künstlers fällt, scheint derselbe, mit besonderm Fleiß, die Werke des Massaccio studirt, und aus ihnen die ungezwungenen, natürlichen Motive, die Oekonomie der Figuren, die Wahrheit und Simplicität in Stellungen und Bewegungen, in höherm Grade, erlernt, oder vielmehr bessere Maximen über diese Puncte ausgefunden zu haben. * Man

---

* Von Rafaels Studien-Zeichnungen nach den Gemählden

spürt die Erinnerung an diese Schule noch zuweilen selbst in Meisterwerken aus seiner besten Zeit, wie z. B. in der Predigt Pauli zu Athen, der Uebergebung der Bindeschlüssel, Thomas ꝛc. In der Vertreibung aus dem Paradies hat er den Massaccio wirklich nachgeahmt, nur mit verbessertem Style.

Grablegung in Borgheſe.

Die Frucht solcher Studien wendete Rafael nun in dem Gemählde von der Grablegung an, und zeigte darin seine vermehrten Einsichten in allen Theilen der Kunst, er berichtigte die Zeichnung, machte die Formen mannigfaltiger, breiter, stärker und kräftiger, er wählte mit Sorgfalt, und arbeitete mit Fleiß, mit Liebe, und zugleich mit meisterhafter Leichtigkeit aus; seine Motive sind vortreflich erdacht, überaus zweckmäßig, der Ausdruck lebendig und rührend, aus keinem seiner

---

des Massaccio in der Capelle Brancacci al Carmine zu Florenz ist aller Wahrscheinlichkeit nach uns noch eine übrig geblieben. Sie befindet sich in der grosherzoglichen Sammlung T. 192. N. 27. stellt die ganze Gruppe von Christus und den Aposteln vor aus dem Gemählde, wo der Zöllner Tribut fordert, ist mit Rotstein gezeichnet, in des Meisters gewohnter Manier behandelt, und daran zu erkennen.

Bilder spricht die Empfindung gewaltiger in Höhe und Tiefe, er trifft das Herz, und dieser Theil seines Kunstcharakters kann hier allbereits für vollendet angesehen werden, indem Rafael nie weiter gekommen ist. Hingegen die Anordnung, die Maßen, die Meisterschaft in der Behandlung, hauptsächlich aber der Styl der Zeichnung, welcher eher natürlich als groß, mehr fein als kühn ist, sind noch keineswegs vollkommen, und in allen diesen Theilen darf das Gemählde von der Grablegung nicht mit Rafaels spätern Werken verglichen werden.

Unvollendetes Bild zu Florenz.

Er begann nach diesem ein noch größeres Bild, welches für die Kirche S. Spirito zu Florenz bestimmt war *; die Madonna ist auf einem Throne sitzend vorgestellt, und hält das Christkind vor sich auf dem Schoos, auf beyden Seiten stehen vier Heilige, unten an den Stufen des Throns zwey kleine Engel, die als eine der lieblichsten Gruppen berühmt sind, sie halten ein Papier und singen Noten ab, oben im Bilde schweben zwey grössere Engel, mit leicht flatterndem Gewand, und

* Gegenwärtig hängt dasselbe noch sehr wohl erhalten in der Gallerie des Pallasts Pitti.

halten den Baldachin über der Madonna. Obschon dieses Bild nicht fertig geworden und ganz symmetrisch angeordnet ist, so erkennt man nichts desto weniger die immer weiter fortschreitende Bildung des Künstlers in denselben, und, gegen die Grablegung gehalten, sind Styl und Massen größer und besser, diese hat zwar, weil sie vollendet ist, überhaupt mehr Feines, und interessirt uns auch mehr um des Gegenstandes willen. Das Colorit verhält sich ohngefähr gleich, es ist sanft, angenehm, fällt aber zu sehr ins Gelbe.

Rafael ließ wie gedacht dieses Bild unvollendet, weil er abgerufen wurde, seine große und glänzende Laufbahn im Vatikan zu betreten, wo der Kranz ihn erwartete.

Deckenbilder im Vatican.

Die ersten Arbeiten daselbst waren am Gewölbe des Zimmers della Signatura, welches seit der Zeit, durch die Schule von Athen, einen bekanntern Nahmen erhalten hat, vier runde Bilder, mit symbolischen Figuren der Theologie, der Philosophie, der Gerechtigkeit und der Poesie, bezüglich auf die großen Gemählde an den Wänden. Jede dieser Figuren hat ein paar Kinder oder

Genien neben sich, welche Tafeln mit Inschrifften hal-
en, der Grund, worauf sie gemahlt sind, ist vergoldet
nd stellt Mosaik vor. Wahrscheinlich wurde die Ge-
echtigkeit zuerst gemahlt, denn sie ist mit mehr Fleiß
ls die andern ausgeführt, sehr zierlich und fein gestal-
et, ihr Gesicht zeigt einen reinen, leidenschaftlosen,
tillen Character an, und gleicht den Madonnen in des
Meisters frühern Werken; die Stellung aber ist voll Le-
en, Bewegung und Handlung, das Gewand könnte
war überhaupt grössere Massen haben, doch sind die
falten niedlich gelegt, und der Bewegung der Figur wohl
ngemessen. Am Mantel wäre einiges weniger steif und
ie scharfen Brüche weg zu wünschen, auch scheint der
echte aufgehobene Arm, in welchem sie das Schwerdt
ält, nicht gut gezeichnet, die Hand zu schwer und nicht
nit den zierlichen Füßen übereinstimmend. An den Ge-
ien bemerkt man schöne gemüthliche Köpfe und überhaupt
ute Formen; aber die Muskeln sind etwas zu stark
edeutet, vorzüglich an demjenigen, welcher vom Rücken
esehen wird; der auf der linken Seite, tief, fast im
profil sitzt, und das Gesicht herum wendet, ist am besten
elungen.

Die drei andern Figuren sind alle schon in einem
rössern Style gezeichnet, auch frey behandelt. Die Phi-

losophie hat die mächtigsten Formen und einen Kopf von edlerem Character; sie ist aber, wie die Theologie, nicht recht bequem gestellt, an beyden geriethen die Füsse nicht wohl, und eben so wenig ihre Gewänder. An der Philosophie besteht dasselbe aus vier Streifen über einander, welche durch Farbe und Stickerey auf die Elemente anspielen. Die Poesie wird als die reizendste, allen übrigen vorgezogen, und ihr vortrefflicher Kopf gehört in der That zu den gemüthlichsten und anziehendsten, die Rafaels Pinsel hervorgebracht hat. Die Stellung der Figur ist eben so natürlich als zierlich, ihr Anputz reizend, und die Falten des Gewandes sind sehr artig gelegt. Es könnte an ihr getadelt werden, daß der rechte Arm etwas zu viereckt aussieht, und daß Knochen und Sehnen, sowohl an den Füssen als an der linken Hand, mit welcher sie die Leyer hält, gar zu stark angedeutet sind, wodurch diese Glieder einen etwas männlichen Character erhalten. Die Genien haben gute Formen, und den reizenden Ausdruck kindischer Naivetät. Derjenige, welcher der Theologie zur Rechten steht, verdient in dieser Rücksicht noch mehr Lob. Die beyden neben der Philosophie zeichnen sich durch grössern Styl aus, besonders ist der zur Linken vortrefflich, welcher das Gesicht ganz von vorne zeigt.

An den Winkeln der Decke stehen viereckige Bilder

mit Figuren, ohngefähr in halb Lebensgröße, ebenfalls auf vergoldetem Grunde, sie enthalten Gegenstände, welche mit den großen Wandgemählden sowohl als mit den oben angeführten symbolischen Figuren in Verhältniß stehen. Das Urtheil Salomons, neben der Gerechtigkeit, ist bey weitem das vorzüglichste, und wahrscheinlich auch später als die übrigen gemacht. In allen Theilen desselben herrscht Zierlichkeit, Adel, Einfalt und Natur. Die Zeichnung ist richtig und edel, der Ausdruck vortrefflich, Erfindung und Anordnung untadelhaft, der Geschmack der Falten auserlesen zierlich, schöner und besser als in keinem andern Bild dieser Decke.

Auf die Theologie bezieht sich die Vorstellung von Adam und Eva, beyde Figuren haben edle, etwas völlige Formen, und sind ebenfalls sehr gut gezeichnet; doch ist die Zeichnung nicht in dem Grade meisterhaft und unbefangen, wie in dem Urtheil Salomons; an der Eva könnte hie und da der Contour fliessender seyn, sie ist aber schön gestellt, in freyer Bewegung. Die simple kunstlose Anlage des ganzen Bildes schickt sich zum Gegenstand wohl, und thut eine sehr gefällige Wirkung.

In dem dritten Gemählde neben der Philosophie steht eine weibliche Figur, über eine Sphäre gebückt, und betrachtet dieselbe; in ihrem Gesicht ist tiefes Nachdenken

und in der Gebärde Verwunderung über das, was sie sieht, ausgedrükt. Die Stellung ist angenehm, das Gemand hat niedliche Falten; am rechten Arm, auf welchem sie sich stüzt, scheinen die Muskeln gar zu stark angegeben.

Das vierte von diesen Bildern ist am Werth das geringste, und stellt die Strafe des Marsyas vor. Zum Marsyas scheint die bekannte antike Statue als Muster gedient zu haben, er ist, so wie der Scythe trefflich gezeichnet, und weich gemahlt, auf die Weise, wie das Urtheil Salomons, Apollo hingegen und der, welcher ihm einen Lorbeerkranz aufsetzt, haben in ihren Formen wenig zierliches, sie sind hart gemahlt, mit rothbraunen Schatten, grellen Lichtern und schneidenden Reflexen. Rafaels Meisterhand und Kunst ist nicht darin zu sehen, und sie müssen entweder von einem seiner Schüler gemacht oder aufgemahlt seyn.

In allen Bildern dieser Decke, das Urtheil Salomons und die zwey bessern Figuren in der Strafe des Marsyas ausgenommen, welche, wie schon erinnert worden, später gemacht zu seyn scheinen, bemerkt man zwar durchaus einen schönen Geist, ein zartes Gefühl und meist feine, richtige Gedanken, denen aber nicht alle Vortheile durch Kunstbehandlung abgewonnen sind. Man bemerkt, mit Einem Wort, einen fähigen, großen Künstler, auf dem

Wege zur Bildung, aber noch nicht vollendet, sondern im Werden. Sein Geschmak schwankt noch, er ordnet nicht immer untadelhaft an, ist nicht immer gewandt und zierlich genug, die Linien begegnen sich öfter auf eine unangenehme Weise, die Massen überhaupt sind weder groß noch wirksam genug, das Colorit zu grell, in den Schatten braunroth, die Mitteltinten oder Halbschatten fallen ins Grüne, und gränzen an rothe Flecken, welche an allen Stellen, wo der Halbschatten zum Licht übergeht, angebracht sind, endlich erscheinen die Lichtpartheien selbst etwas zu weiß und abstechend.

Man könnte zwar annehmen, daß Rafael bey dieser Art von Farbengebung etwas auf die Entfernung gerechnet habe. Da die Gemählde an der Decke weiter als die andern vom Auge abstehen, und blos durch reflectirendes Licht beleuchtet werden, wäre vielleicht ein grelleres Colorit zu entschuldigen, ja sogar fast nothwendig; allein wenn der Meister wirklich diese Absicht gehabt hätte, so würde er ohne Zweifel alle gleichgehalten haben, da jedoch unsere Leser schon aus dem vorhergehenden wissen, daß das Urtheil Salomons und die zwey bessern Figuren in der Strafe des Marsyas in einer andern Art, und weit sanfter, gemahlt sind. Der Farbenton ist milder natürlicher, auch Licht und Schatten ist besser in Massen gehalten.

Disputa.

Es ist eine überall passende Bemerkung, daß die Kunst im allgemeinen sowohl als im besondern, ja im individuellen immer eben dieselben Wege fortgeht. Die Stufen, über welche sie sich durch Geschlechter und Jahrhunderte durch erhebt, liegen in eben der Ordnung, wie sie jeder Künstler auf dem Wege seiner eignen Bildung betritt; was uns also in diesem Falle die allgemeine Geschichte der Kunst lehrt, ist auch auf den Gang unsers Künstlers anzuwenden. Man wird demnach für höchst wahrscheinlich annehmen dürfen, er habe die meisten von den gedachten Gemählden am Gewölbe früher gemahlt als das große Bild an der Wand, welches unter dem Nahmen der Disputa über das Sacrament jedem bekannt ist, ob schon solches von vielen für seine erste Arbeit in Rom gehalten wird. Es sind auch wirklich verschiedene Figuren, besonders in den obern Theilen des Werks, die, im Style, mit Rafaels frühern Werken große Aehnlichkeit haben, auch erinnert der gelblichte Farbenton noch an dieselben, und gleichwohl ist die große Verschiedenheit des einen und andern in den Bildern an der Decke vorhin schon angemerkt worden. Man bedenke aber dabey, daß Rafael an einfachen Zusammensezungen und einzelnen Figuren damahls versuchen und wagen konnte, was er im Großen

sich noch nicht zu thun unterfieng. Jene Bilder an der Decke sind gleichsam als ein Streifzug ins Land der Ideen anzusehen, in dem weitläufigen Werke der Disputa, wo die Mannigfaltigkeit der Charactere ein Hauptbedingniß war, hat er für räthlicher geachtet, in den gewohnten Bezirken zu bleiben, und bediente sich der geläufigern Methoden. Diese Vermuthung erhält noch einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit dadurch, daß alle die Fehler, welche dort gegen Wissenschafft und Regeln begangen worden, hier, wo nicht ganz vermieden, doch mehr und mehr verbessert sind. Der Geschmack im Ganzen ist reiner, männlicher, kräftiger, in der Anordnung herrscht schon mehr Gewandtheit, mehr Kunst und Regel, die Verhältnisse sind besser, die Zeichnung überhaupt gründlicher. Es giebt zwar einige Hände, Füße und dergleichen, welche nicht ganz fehlerfrey sind; doch stimmen sie alle mit dem Character der Figuren, denen sie angehören, zusammen. Auch die Falten sind besser, zuweilen fürtrefflich angelegt, fast durchaus musterhaft gezeichnet, oft aber reichen sie doch noch bis auf die höchsten Stellen der Glieder, laufen gar über dieselben weg, zeigen die Formen nicht genug, und verwirren die Massen, sie sind auch manchmal noch zu klein, und zu häufig. In den Kindern, welche über dem Altar die Evangelien halten, im Christus, der Ma-

ria und dem Johannes, auch in der Figur Adams und besonders in den Gruppen schwebender Engel, zu oberst im Bilde, wo wahrscheinlich angefangen wurde zu mahlen, behalten die Mitteltinten noch immer etwas von der grünlichten Farbe, welche an den Gemählden der Decke getadelt worden ist, untenher in den Figuren der Kirchenväter verschwindet dieses allmählig, und es bleibt nur noch eine leise Spur davon übrig, das Colorit wird immerfort kräftiger, wärmer, natürlicher, frischer, die Behandlung zwang- und mühloser, meisterhafter. Die Betrachtung dieses allmähligen Zunehmens und Fortschreitens ist ungemein merkwürdig, man verfolgt dabey den Künstler Schritt für Schritt auf dem Wege seiner Bildung, und nimmt den Gewinn jedes Tages wahr. Das größte Interesse aber für Beschauer aller Art erhält dieses Gemälde von der Mannigfaltigkeit, die darinn herrscht, alles ist Leben, Bewegung, Handlung, es ist Natur und Menschlichkeit aus ihrer reinsten Quelle geschöpft, weder erhöht noch erniedrigt. Die Wahrheit und Abwechslung der Charactere in den Köpfen erregt Bewunderung, jeder Strich ist Bedeutung, ist Seele und Geist, alles spricht den Menschen an, fordert seine Erinnerung auf, alles ist ein Spiegel der Welt, der Natur mit unübertrefflicher Treue dargestellt. Wahrscheinlich

ist hierin die Ursache zu suchen, warum die Disputa, von so vielen Liebhabern und Künstlern, Rafaels andern Bildern vorgezogen wird.

Parnass.

Im Parnass ahndet man, in einigen Musen, immer noch etwas von der Art zu coloriren, die wir in den Bildern der Decke und verschiedenen Figuren in der Disputa gesehen; aber der Styl ist größer und edler geworden, in einigen Theilen sogar erhaben. Die Massen sind durchgehends besser beobachtet, und in den Falten ist mehr Wahl und Geschmack, es webt im Ganzen ein kühnerer, freyerer, mehr gebildeter Geist. Das Freundliche und Heitere, welches in diesem Bilde herrscht, schadet weder der zarten Empfindung, noch der Würde der Gestalten. Die Musen sind lauter Lust und Liebe, die Dichter eine gute, verständige Gesellschaft. Laura spricht, mit höchster Milde und Sanftmuth, süße Worte zum Alcäus, und macht ihn auf Homers Gesang aufmerken, Anakreon und Sappho wenden sich um, und hören, was sie sagt. Ersterer lehnt sich, behaglich, an einen Lorbeerbaum. Petrarch ist unersättlich im Anschauen seiner Geliebten, und sieht nur auf sie.

Die Zeichnung ist nicht durchaus gleich gut, noch

immer sind einige Stellen tadelhaft, manches andere aber fürtrefflich, von auserlesener Form. Wenn Rafael, möchte man sagen, in der Disputa das Natürliche in der Natur abzubilden versucht, so hat er hier dem Mahlerischen und Dichterischen nachgestrebt. In den Stellungen, in Gewändern, im Haarputz, selbst in den Minen und im Ausdruck der Musen ist so viel Verschiedenheit, so gefällige Wendungen, reizende Nachlässigkeit, unschuldige Laune, sanfter Muthwille, Zärtlichkeit, Huld und Gemüth, daß sie dadurch sämmtlich unaussprechlich liebenswürdig werden. Eben so sehr muß man die fein und treffend gezeichneten Charactere, in den Figuren der Dichter, bewundern. Pindar ist unübertrefflich gelungen, voll hoher prophetischer Würde. Der feine, polirte Horaz, in zierlich geschürztem Gewand, nähert sich mit Anstand, in abgemessnen Schritten, und bewundert den Mann. Pindar weißt ihm den Weg, welchen er nehmen soll, Ovid, bedächtig und in sich gekehrt, merkt auf die Lehre.

Die Behandlung ist in diesem Bilde weit leichter und freyer als in der Disputa. Die Schraffirungen sind sparsamer, und sehen wegen der breitern Striche milder aus, das Colorit ist überhaupt besser, und einige Stellen hell und blühend, doch findet man überhaupt noch nicht solche schöne Massen und Töne der Farben wie in der

Schule von Athen.

Hier ist unser Künstler schon mehr Mahler, mehr Coloriste geworden, er wechselt in den Tönen schön ab, ohne der Uebereinstimmung des Ganzen zu schaden, weder das Mechanische noch das Wissenschafftliche in der Kunst hinderten das freye Streben und Wirken seines Geistes mehr, alles ist kühner gedacht, mit mehr Freyheit und Geschmack angelegt, geordnet, vertheilt, die Falten der Gewänder sind breiter, zierlicher, sorgfältiger gewählt, die Massen von Licht und Schatten reiner, größer, weniger unterbrochen, und daher wirksamer und deutlicher. Man könnte vielleicht die Hauptbilder, welche Rafael im Vatikan gemahlt hat, also characterisiren, daß man sagte: in der Disputa sey die Natur am getreuesten und gewissenhaftesten nachgeahmt; im Parnass habe er am schönsten gedichtet; in der Schule von Athen den feinsten Geschmack und den weitesten Umfang seiner Gedanken gezeigt, sie sey, nicht sowohl wegen Vollkommenheit in einzelnen Theilen der Kunst, als wegen ihrer Verdienste im Allgemeinen, das schönste Muster für Künstler; im Heliodor sey der Styl grösser, — die Gedanken nähmen einen erhabenen Schwung; die Messe von Bolsena hingegen habe unter allen das schönste Colorit, die kühnste Behandlung.

Bei der Vergleichung der Disputa, des Parnassus und der Schule von Athen, sieht man Rafaels Geist und Kunst sich stufenweise immer mehr ausbilden, freyer und vollkommner werden. So wie er sich im Colorit und in den übrigen angeführten Theilen der Malerey verbessert hat, so geschahe es auch in der Zeichnung und selbst in der Behandlung. In der Schule von Athen kömmt nichts Schiefes, Krummes, oder Verschobenes mehr vor, keine Hand, kein Fuß, die falsch gestellt, steif oder schlecht bewegt wären, sondern alles ist an seiner Stelle, thut gute Wirkung, und ist im Ganzen richtig, wiewohl manches besser ausgeführt, auch wohl zartere und gereinigtere Umrisse haben konnte. Die Farben sind richtiger, in bessern Massen angelegt, und daher auch die Schraffirung in den Schatten weniger nothwendig geworden, die Striche sind jetzt viel breiter, freyer und gelinder, das heißt, sie unterscheiden sich weniger von der Masse, welche sie heben oder vertiefen sollen, keine Falten sind über die hohen Stellen der Glieder weggezogen.

Symbolische Figuren.

Ueber dem Fenster, dem Parnass gegenüber, sind die Figuren der Klugheit, der Mäßigkeit und der Stärke, in Verbindung mit einigen Genien, gemahlt, und schei-

nen, so viel sich aus Behandlung schliessen läßt, später als die Schule von Athen verfertigt zu seyn. Ihre Formen sind von einem grössern Character, und zum Theil sehr schön, die Farben, nach Weise der Oelmahlerey, sanft ineinander vertrieben, und nur äußerst selten Schrafirungen angebracht, das Colorit ist blühend, die Wirkung des Ganzen auf Massen berechnet, und daher kommt es, daß die Schattenpartieen in Verhältniß des Effects, welchen sie hervorbringen, gar nicht stark sind. Die Gewänder haben nach eben dem Prinzip der Massen, breite Falten, sind aber nicht so zierlich wie in der Schule von Athen. Wenn man diese zur Norm von Rafaels Kunstvermögen annimmt, so sind die Falten am Gewand der Stärke zu scharf gebrochen, an der Klugheit nicht schön gelegt, und an der Mäßigkeit scheinen sie ebenfalls zu scharf gebrochen und zu wenig abwechselnd.

Unter diesem Gemählde zur rechten und linken Seite des Fensters stehen ein paar andere, die aber ziemlich verblasst sind. Das zur Rechten ist am besten erhalten, und stellt Gregor den Neunten vor, der die Decretalen hinreicht. Es ist klug angeordnet, so daß der Papst sich über die andern Figuren hervorhebt, und die Hauptmasse des Bildes ausmacht. In den Köpfen, welche fast alle Bildnisse zu seyn scheinen, ist viel natürlicher Ausdruck,

der Character der Zeichnung ist leicht und groß, die Falten sind es ebenfalls und die Behandlung sehr meisterhaft.

Im andern Bilde zur linken, welches einen beschränkten Raum und weniger Figuren hat, ertheilt Kaiser Justinian seine Gesetze, es hat mit dem vorigen fast gleiche verdienstliche Eigenschafften und die Figur des Kaisers ist vorzüglich gut drappirt.

Wir gehen jetzt aus dem Zimmer der Schule von Athen, in den Saal des Heliodors über.

In den letzten Bildern des vorigen Zimmers hatte sich Rafael schon eine sehr große Leichtigkeit und Meisterschafft in der Behandlung erworben, auch in Rücksicht der Formen einen edlen und zuweilen sogar großen Styl angenommen. Beyde Eigenschafften sind nun, in einem noch höhern Grade, allen den Bildern gemein, welche er späterhin im Saale des Heliodors mahlte. Wir haben gesehen, daß Erfindung, Anordnung, richtige Zeichnung, Geschmack und Zierlichkeit in der Schule von Athen bereits auf dem höchsten Puncte stehen, wohin er es bringen konnte, und so blieb ihm in der Folge nur noch übrig die Formen zu vergrößern, und eine leichtere, kühnere Behandlung anzunehmen. Dadurch wurde nun

auch sein Colorit in Fresko noch besser, heller und blühender, mit diesem grössern Styl, mit der leichtern Behandlung nahm er zugleich eine höhere Denkart an, suchte immer mehr mit weniger Mitteln zu bedeuten, und hat zuletzt, über dem Streben nach dem blos Geistigen und Bedeutenden, die Ausführung ein wenig vernachlässigt, wie die Betrachtungen über diese Bilder näher darthun werden.

Deckengemählde.

Die vier Gemählde der Decke, welche dreyeckig sind, und die Winkel des Kreutzgewölbes ausfüllen, stellen den Noah, welchem Gott befiehlt, die Arche zu bauen, die Aufopferung Isacks, den feurigen Busch und Jacobs Traum von der Himmelsleiter vor, sie haben wahrscheinlich durch oben eingedrungene Feuchtigkeit einen Theil von der ursprünglichen Krafft ihres Colorits verlohren, und sind blaß und fleckicht geworden. Indessen ist doch noch so viel davon sichtbar, daß ihre ehemaligen Verdienste, wo nicht beurtheilt, doch wenigstens errathen werden können. In der Zeichnuug herrscht ein großer, edler Styl, die Massen von Schatten und Licht sind ausnehmend schön, auch verdienen die Gewänder, wegen ihrer Einfalt und guten breiten Falten, Lob.

Man muß das Bild, auf welchem Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen, als ein Meisterstück guter Anordnung bewundern. Es besteht aus drey kleinen Gruppen von guter Form, welche einander schön entgegengesetzt sind. Gott Vater herabschwebend und von zwey Engeln getragen, hat einen majestätischen, erhabenen Character. Noah, der anbetend auf den Knien liegt, ist eine herrliche Gestalt voll Würde und Andacht, schön mit dem kleinen Knaben zusammen geordnet, der an dem Busen, zwischen den Armen des Vaters, sich sträubt. Die Frau mit zwey Kindern, die aus der Hütte tritt, ist unstreitig eines der vorzüglichsten Meisterstücke unsers Künstlers.

Das Bild vom flammenden Busch hat sich besser erhalten. Gott Vater ist ebenfalls in einem hohen Sinne dargestellt, und Moses, der die Hände vor dem Gesicht hält, indem er den Glanz der Gegenwart des Allmächtigen nicht erträgt, unübertrefflich.

Der schlafende Jacob, vor der Himmelsleiter, hat schöne Falten, und ist vortrefflich beleuchtet, seine Stellung oder Lage bedeutet Ruhe und tiefen festen Schlaf, die herauf und herabsteigenden Engel machen ein angenehmes Gewimmel, und beleben das Ganze.

In dem vierten Bild, welches die Aufopferung Isacks

vorstellt, hat die Figur des Knaben zwar schöne jugendliche Formen, ist aber zusammen gekrümmt, und erhält dadurch den sehr passenden Ausdruck von Dulden und Ergebung. Der Engel, welcher aus der Höhe herabfährt, und den ausholenden Abraham zurückhält, hat ungemein viel Bewegung, und schießt gleichsam durch die Luft, sein Gewand ist fürtrefflich. Der andere Engel, welcher den Widder zum Opfer bringt, fährt ebenfalls schnell herab, er schwebt und schwinkt sich durch, als ob er Widerstand fühlte, herunter zu kommen. Abraham selbst ist eine edle Figur, die Falten seines Gewandes sind schön, und der Ausdruck im Gesicht, so viel man noch abnehmen kann, gut.

(Die Fortsezung folgt.)

Propyläen.

Eine periodiſche Schrifft

herausgegeben von Goethe.

Erſten Bandes Zweites Stück.

Tübingen, 1799.
In der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.

Inhalt.

I. Diderots Versuch über die Mahlerey, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. Erster Brief über die Zeichnung.

II. Von den Gegenständen der bildenden Kunst. Noch einiges von den günstigen, dann wird von den gleichgültigen und widerstrebenden gehandelt.

III. Rafaels Werke besonders im Vatikan. Heliodor, Messe von Bolsena, Attila, Petri Gefängniß, Landung der Saracenen, Brand im Borgo, Krönung Carl des Großen, Schwur des Papstes Leo III. Allegorische Figuren. Schlacht des Constantin, Taufe Constantins, Schenkung. — Von der Erfindung in Rafaels Werken. Von der Anordnung. Rafaels Ausdruck. Rafaels Zeichnung (Form.) Von dem Pinsel in Rafaels Werken. Vom Colorit. Von der Wirkung durch Massen und Beleuchtung. Von Gewändern. Von besonders schönen einzelnen Theilen, an deren der junge Künstler zu studiren hätte. Von Kupferstichen nach Rafaels Werken.

IV. Ueber Holzschnitte. Bey Gelegenheit der neuen englischen Arbeiten von Bewik und Anderson.

V. Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne. Im März 1796.

Druckfehler.

Stück 1. Seite 90 letzte Zeile statt komischer Form lies konischer Form.

Stück 2. Seite 59 Zeile 13 statt ware lies wäre.
— » — 60 — 18 — Gang lies Hang.
— » — 65 — 4 — Dinge lies Dirze.
— » — — — 12 — Zetheus lies Zethus.
— » — 68 — 2 — Epposition lies Exposition.
— » — — — 10 — herabtritt lies herabeilt.
— » — 71 — 13 — Hyeroglyphe lies Hieroglyphe.

I.

Diderots Versuch über die Mahlerey.

Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

Geständniß des Uebersetzers.

Woher kommt es wohl, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben? eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtigt, ihn so gut man nur konnte geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein, wir glauben uns gestöhrt, und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber, unvermuthet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drükt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl, durch tiefere Einsicht, durch Leidenschafft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meynungen gleichen Schrittes, bald durchkreutzen sie sich, das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander, mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft, man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie, durch

Widerspruch und Einstimmung, durch Zweyseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege so wie durch Umwege, das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sey noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.

Daher mag es kommen! Der Mensch ist kein leidendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen. Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! und so ist auch diese Uebersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst, nach unserer Ueberzeugung, zu entwerfen, fällt mir Diderots Versuch über die Mahlerey, zufällig, wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergötze mich an der Lebhaftigkeit seiner Ueberblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freylich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu thun habe.

Ich komme, wieder zu mir selbst! Ich bemerke, daß diese Schrifft schon vor dreyßig Jahren geschrieben ist,

daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr statt findet, und daß diese kleine Schrifft mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch sophistischer Kühnheit und Gewandheit, gelten macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen, und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten; daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Uebergang vom Manierirten, Conventionellen, Habituellen, Pedantischen, zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspucken, und sehr willkommen sind, indem sie eine leichtsinnige Praktik begünstigen; dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne schon veralteten, Schrifft, sondern mit denen zu thun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mit bewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und

der Pfuscherey, zwischen Kunst und Natur hinschleifen, und eben so wenig geneigt sind eine gründliche Kenntniß der Natur, als eine gegründete Thätigkeit der Kunst zu befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Gränze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken! und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bey allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen.

Erstes Capitel.

Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung.

Die Natur macht nichts incorrectes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich seyn, hat ihre Ursache, und unter allen existirenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es seyn soll.

Die Natur macht nichts inconsequentes, jede Gestalt, sie sey schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie seyn kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heissen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte. Die Natur ist niemals correct! dürfte man eher sagen. Correction setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt, nach Gefühl, Erfahrung, Ueberzeugung und Wohlgefallen, und darnach mehr den äussern Schein als das innere Daseyn eines Geschöpfes beurtheilt; die

Gesetze hingegen nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten, innern organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn eins gegeben ist, so ist das andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Daseyn, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu seyn bestimmt war, kann, durch irgend einen Zufall, in Einem Theile verletzt werden, sogleich leiden andere Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräffte, den verletzten Theil wieder herzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestöhrt werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es seyn sollte, sondern was es seyn kann. Nimmt man in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

Sehet diese Frau an, die, in der Jugend, ihre Augen verlohren hat. Das allmählige Wachsthum der Augenhöhle hat die Lieder nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammen-

gezogen. Die obern haben die Augenbraunen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen, und so sind alle Theile des Gesichts gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt ihr aber, daß diese Entstellung sich blos in das Oval eingeschlossen habe? glaubt ihr, daß der Hals völlig frey geblieben sey? und die Schultern und die Brust? Ja freylich für eure Augen und für die meinen. Aber, ruft die Natur herbey, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: dieß sind Glieder eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verlohren hat.

Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben. Indessen die Knorpel des Halses vorn auseinander giengen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder, der Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Gelenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen, alle Glieder haben den gemeinschafftlichen Schwerpunct

gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und Mühseeligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füsse, und die Natur, ohne zu stocken, wird euch antworten: es sind die Füsse eines Bucklichten.

Vielleicht scheint manchem die vorstehende Behauptung übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr: daß die Consequenz der organisirenden Natur, im gesunden Zustande sowohl als im kranken, über alle unsere Begriffe geht.

Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die beyden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt, doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beyspiele brauchen will.

Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts besseres zu thun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir seyn.

Hier kommen die Grundsätze Diderots, die wir bestreiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die

Neigung aller seiner theoretischen Aeusserungen geht dahin, Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren, unsere Sorge muß seyn, beyde in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein todtes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommne Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Aeussere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräfften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glüklich macht, das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Nothwendige kennen lernen, und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues, wie dem Grundriß eines Irrgar-

tens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele fest halten.

Der lebendig genießende Mensch, so wie der Künstler, fühlt, wie billig, ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchem der Naturforscher, als in seinem Vaterlande, herum wandelt, dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respect vor dem Künstler, er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixiren und der Welt mitzutheilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmakhafte Fleisch des Pfirsigs verzehrt, und den Schaz der Frucht, den Zwek der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntniß und Genuß gegen einander, ohne sich wechselweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältniß.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wohl schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist der folgende Periode, ja noch schlimmer, denn diese leidige, groß und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in

einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch consequent wäre. Ueberdieß kan sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog eben so wenig, denn sie ist nicht krankhaft, noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmakt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest du deine großen Geisteskräffte lieber brauchen, um durcheinander zu werfen, als zu recht zu stellen? Sind denn die Menschen, die sich, ohne Grundsätze, in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran.

Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen, und aus eben dieser Unwissenheit uns an conventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte, und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Knie, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen.

Zu Anfang des vorstehenden Perioden legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinter her fester zuziehen will. Er sagt: wir kennen die Art nicht, wie die Natur bey der Organisation verfährt, und

wir sind deswegen über gewisse Regeln überein gekommen, mit denen wir uns behelfen, und nach denen wir uns, in Ermanglung einer bessern Einsicht, zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Gesetze der organisirenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreyßig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können? darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Theile, im Gefühl daß eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sey, und besonders im Gefühl was denn eigentlich für eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sey; damit er sich nicht zuweit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnöthige nicht aufnehme und das Nöthige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler, bilden durch Beyspiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu

ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie conveniren nicht über dies und jenes, das aber anders seyn könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas ungeschiktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt.

Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde? unter welcher Nation? zu welcher Zeit? man diese Regeln entdekt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sey? ob man hie und da etwas Conventionelles dem Gesezmäßigen substituirt habe? Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind? sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen, und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt, und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu dem folgenden Perioden sagen? Er enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige;

sie ist parador hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil alles zusammenhängt, man wird auf diesen Umstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten, und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das übrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase.

Wir dürfen wohl nochmals fragen: was soll das hier bedeuten? was beweisen? und warum wird hier Antinous gebraucht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt, und warum? weil die Symetrie gestört wird, auf welcher die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im Ganzen verschoben ist, dergestalt, daß man gar keine Foderung einer symetrischen Stellung der Theile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede seyn, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche.

Bedeutender ist folgende Periode, hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbey gehen sehen: er sey übel gemacht. Ja nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurtheilt, wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue: sie habe die schönsten Proportionen. Ja nach unsern armen Regeln, aber was würde die Natur sagen.

Mannigfaltig ist die Complication des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Stöhrungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß, und dadurch ihre lebendige, productive Realität auf das kräftigste beweißt, der vollendeten Kunst entgegengesezt, die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, productive und reproductive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben.

Die Kunst übernimmt nicht mit der Natur, in ihrer Breite und Tiefe, zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixirt die höchsten Momente

dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesezliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschafft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken, der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns, im Leben, das Wünschenswerthe, das Geniesbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegen bringt, soll alles den Sinnen faßlich und angenehm, alles aufreizend und anlockend, alles geniesbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend seyn, und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweyte Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichthum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichthum der Natur als den Reichthum seines Gemüths beherrschen und brauchen lernt.

Es sey mir erlaubt den Schleyer von meinem

Bucklichen auf die medicäische Venus überzutragen, so daß man nur die Spitze ihres Fußes gewar werde. Uebernehme nun die Natur zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet ihr vielleicht, mit Verwunderung, unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer entstehen sehen; mich aber würde es wundern, wenn das Gegentheil geschähe.

Der flache Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personificirte, göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen, und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer nie abirrenden Hand, eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage: ob der Sperling lebendig oder todt sey? hier auch diese ungeschikte Zumuthung beschämen.

Sie tritt vor das verschleyerte Bild, sieht die Fußspitze und vernimmt warum der Sophist sie aufgerufen

hat. Streng; aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweydeutigkeit! Laß den Schleyer hängen, oder hebe ihn weg, ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese Fußspitze selbst gemacht, denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Character einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser, und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das du mir zum größten Theil zu verbergen glaubst, mit sich selbst, in Uebereinstimmung sey. Ich sage dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüthe ihrer Jugend steht! Auf einem andern Fuße würde die würdigste der Frauen, die Götterköniginn ruhen, auf einem andern eine leichtsinnige Bachantin schweben. Doch dieses merke: der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen, und so ist der Cörper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die thörige Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen? dann verdient er die Demüthigung, die du ihm zudenkst; aber du hast ihn nicht gekannt, oder ihn mißverstanden, kein ächter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturproduct, oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es thäte, wäre wie ein Mit-

telgeschöpf, aus dem Reiche der Kunst zu verstossen, und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das giebt wohl ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Mährchen. Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat. Einen verworrenen Knaul kann man dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um ihn dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

Eine menschliche Figur ist ein System so mannigfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer, in ihren Anfängen unmerklichen, Inconsequenz, das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen.

Ja! der Künstler verdiente diese Demüthigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes, seines Fleisses, seiner Mühe unendlich herabwürdigte, gegen ein Naturproduct herabsetzte, wenn er es neben, oder an die Stelle eines Naturproducts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponirten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt, und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darnieder liegt. Der Künstler muß den Kreiß seiner Kräffte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf ein Künstler zu seyn, wenn er mit in die Natur verfliessen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählig zurückzukehren.

Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll; und ich würde es euch sagen.

Wenn es der Fall seyn kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nöthigendes, etwas Gesetzliches haben, sie dörfen nicht willkührlich angenommen seyn, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache, bey Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfniß gefunden haben, sie anzunehmen. Das ists, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermasen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was Gesetzlich seyn soll, hinaus, er lehnt es bey Seite, um uns auf einzelne Bedingungen und Bestimmungen, auf Ausnahmen zu leiten, und aufmerksam zu machen, denn er fährt fort:

Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können; daß das Alter, der Zustand auf hunderterley Art Aufopferungen bewirken.

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich

erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst bey Seite setzen muß, wer würde eine Physiologie durch pathologische Noten zu entkräfften glauben.

Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äussere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit tägliche Beschäfftigungen auszuüben, wohl ausgedruckt ist.

Wenn eine Figur ihre äussere Organisation deutlich sehen läßt, und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden; so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch characteristische Proportionen und kann in einem Kunstwerke gar wohl ihre Stelle finden.

Diese Beschäfftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsnen Mann und den Greis; den wilden, so wie den gebildeten Menschen, den Geschäfftsmann, den Soldaten und den Lastträger.

Niemand wird läugnen, daß Functionen grossen

Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben, aber die Fähigkeit zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäfftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das ihrige gethan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von zwanzig Jahren seyn, der schnell, auf einmal, aus der Erde entstanden wäre, und nichts gethan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre.

Dieser Behauptung kann man nicht gerade zu widersprechen, und doch muß man sich gegen das Captiose, das in ihr liegt, verwahren. Freylich lassen sich keine Glieder eines Erwachsnen denken, die sich ohne Uebung, in einer absoluten Ruhe, ausgebildet hätten, und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher, durch die mäßigste Uebung, zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Character muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst her-

vorgebracht werden, und ist alsdenn keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.

Die Kindheit ist beynahe eine Carricatur, dasselbe kann man von dem Alter sagen; das Kind ist eine unförmige, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, so wie der Greis eine ungestaltete und trockne Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduciren.

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu verbannen sind. In so fern der Künstler auf Character arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelte Naturen in den Cyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

Nur in dem Zwischenraum der beyden Alter, vom Anfang der vollkommenen Jugend bis zum Ende der Mannheit, unterwirft der Künstler seine Gestalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung, da ist es, wo das poco piu und poco meno, eine Abweichung hinein oder heraus, Fehler oder Schönheiten hervorbringen.

Nur äusserst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden, im strengen

Sinne, die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begränzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beyde Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit, und hier liegt einer der größten Vortheile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist, wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Centauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsnen Kindern, ist mit dem ersten Reitz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche, ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bey schönen Proportionen, bey schönen Formen ist allein das zarte Mehr oder Weniger bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

Wir lassen uns von unserm Autor weiter führen, er bringt uns durch einen leichten Uebergang auf eine bedeutende Stelle.

Aber, werdet ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Functionen erhalten mögen, indem sie die Formen verändern, zerstöhren sie doch die Organe nicht — das gebe ich zu — so muß man sie also kennen? — das will ich nicht läugnen. Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie zu studieren hat.

Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vortheile, aber sollte nicht zu fürchten seyn, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskrafft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, ohngeachtet der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen! wird er nicht alles zu stark ausdrücken? wird er nicht hart und trocken arbeiten? werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wieder finden?

Weil ich denn doch einmal nur das Aeussere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Aeussere nur recht gut sehen, und erliesse mir eine gefährliche Kenntniß, die ich vergessen soll.

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtgesinnten Künstlern nur merken lassen, sie werden sich über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werther Diderot! drücke dich, da dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus. Ja, das Aeussere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Aeussere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Aeussere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beyde Bestimmungen, die äussere und die innere, im ruhigsten Daseyn, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntniß erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studiren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht, auszumachen; aber so viel kann man im Allgemeinen sagen: du sollst den Leichnam, an dem du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Componist wird, bey dem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten, den Generalbaß, der Dichter das Sylbenmaas nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig, als den Stoff den er behandeln will. Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz, dieses mußt du mit Bequemlichkeit befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen! und willst du wahrhaft wohlthätig gegen deine Schüler seyn; so hüte sie für unnützen Kenntnissen und für falschen Maximen, denn es hält schwer, das Unnütze wegzuwerfen, so wie eine falsche Richtung zu verändern.

Man studirt die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll, aber die Erfahrung lehrt, daß man, nach diesem Studio, gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist.

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich, bey schönem Talente, immer angenehm erscheinen; der Künstler der sich ums Innere bekümmert, wird freylich auch das sehen, was er weißt, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe Mehr oder Weniger, welches entscheidet, ob er wohl, oder übel thut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das academische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser academischen Anstalten, und ihrer Pedanterey zu thun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Uebergang.

Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben Jahre, die man bey der Academie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt ihr die gut angewendet? und wollt ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseeligen und grausamen Jahren, nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese academischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief, durch einen armen Teufel, ausgedrückt werden, und immer durch ebendenselben armen Teufel, der gedungen ist, dreymal die Woche zu kommen, sich auszukleiden, und sich durch den Professor, wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur

gemein? der Mann, der in eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und, mit zwey Armen in der Höhe auf dem Schulgerüst, diese Handlung ungeschickt simulirt. Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu dem, der in seinem Bette stirbt, oder den man auf der Straße todtschlägt? Was für ein Verhältniß hat der Ringer in der Academie zu dem auf meiner Kreutzstraße? welches der Mann, der auf Befehl bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der für Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? gar keins! mein Freund, gar keins!

Von dem Modelle gilt im Allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist Theils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, theils ist es eine Beyhülfe bey Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann.

Das lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem, freylich ewigen, Studium des Modells in der Academie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt.

Eben so gut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris, oder Gardel, oder zu irgend einem andern Tanzmeister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskrafft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittner, lächerlicher und kälter seyn könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kommen sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. So oft der Künstler seinen Stifft, oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster, und treten vor ihn, er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen, voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand that, Gott auf seinen Knien anrief und vom Model befreyt zu

werden hat. Wie selten ist es gegenwärtig ein Gemählde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne, hie und da, einige dieser Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die academisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen, und nur denen imponiren, welchen die Wahrheit fremd ist. Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles schuld.

Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Uebereinstimmung der Bewegungen, die Uebereinstimmung die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen, sie hebe den Kopf wieder auf, und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschiene.

Durch die Behandlung bey der französischen Academie, wobey man die Stellungen vervielfaltigen mußte, entfernte man sich von dem ersten Zweck des Modells den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannigfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemüthsbewegungen auszudrucken. Da denn unser Freund

freylich ganz im Vortheil steht, wenn er diese erzwungenen und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann, er kann sich des Spottens nicht enthalten.

Freylich ist es eine Kunst, eine große Kunst das Modell zu stellen, man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zu gute thut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen, gedungenen Teufel sagen könnte: mein Freund stelle dich selbst! mache was du willst! viel lieber giebt er ihm eine sonderbare Bewegung, als daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen liesse. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre, mit ihrem Portefeuille unter dem Arm, begegneten, gutherzig zuzurufen, Freunde wie lange zeichnet ihr da? Zwey Jahre. Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Carthäusern dort werdet ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste, geht in die Kirche, schleicht euch

n den Beichtstühlen, dort werdet ihr sehen wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht n die LandSchenke, dort werdet ihr wahrhaft erürnte Menschen sehen; mischt euch in die öffentichen Begebenheiten, beobachtet auf den Straßen, n den Gärten, auf den Märkten, in Häusern, und hr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen. Seht! gleich hier! zwey von euren Kameraden streiten. Schon dieser Wortstreit giebt, ohne ihr Wissen, allen Gliedern eine eigne Richtung. Betrachtet sie wohl, und wie erbärmlich wird euch die Lection eures geschmacklosen Professors, und die Nachahmung eures geschmackleeren Modelles vorkommen! Was werdet ihr nicht zu thun haben, wenn ihr künftig an dem Platz aller dieser Falschheiten, die ihr eingelernt habt, die Einfalt und Wahrheit des le Sueur setzen wollt; und das müßt ihr doch, wenn ihr etwas zu seyn verlangt.

Dieser Rath wäre an sich gut, und nicht genug kann sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt wie Diderot ihn giebt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen

hat, was der Künstler aus der Natur brauchen kann, wie er es zu Kunstzwecken brauchen soll. Sind ihm diese Vorübungen fremd, so helfen ihm alle Erfahrungen nichts, und er wird nur, wie viele unsere Zeitgenossen, das Gewöhnliche, Halbinteressante, oder das, auf sentimentalen Abwegen, falsch Interessante darstellen.

Etwas anders ist eine Attitude, etwas anders eine Handlung. Alle Attitude ist falsch und klein, jede Handlung ist schön und wahr.

Diderot braucht das Wort Attitude schon einigemal, und ich habe es nach der Bedeutung übersetzt, die es mir an jenen Stellen zu haben schien, hier ist es aber nicht übersezlich, denn es führt schon einen mißbilligenden Nebenbegriff bey sich. Ueberhaupt bedeutet Attitude, in der französischen academischen Kunstsprache, eine Stellung, die eine Handlung, oder Gesinnung ausdrückt, und in so fern bedeutend ist. Weil nun aber die Stellungen academischer Modelle dieses was von ihnen gefordert wird, nicht leisten, sondern nach der Natur der Aufgaben und Umstände, gewöhnlich anmaslich, leer, übertrieben, unzugänglich bleiben müssen, so gebraucht Diderot das Wort Attitude hier im mißbilligenden Sinne, den wir auf kein Deutsches Wort übertragen können, wir müß-

ten denn etwa academische Stellung sagen wollen, wobey wir aber um nichts gebessert wären.

Von den Stellungen geht Diderot zum Contrast über und mit Recht. Denn aus der mannigfaltigen Richtung der Glieder an einer Figur, so wie aus mannigfaltigen Richtungen der Glieder zusammengestellter Figuren, entsteht der Contrast. Wir wollen den Verfasser selbst hören.

Der übel verstandene Contrast ist eine der traurigsten Ursachen des Manierirten. Es giebt keinen wahren Contrast, als den der aus dem Grunde der Handlung entspringt, aus der Mannigfaltigkeit der Organe, oder des Interesse. Wie geht Rafael, wie le Sueur zu Werke? manchmal stellen sie drey, vier, fünf Figuren gerade eine neben die andre, und die Wirkung ist herrlich. Bey den Cartheusern, in der Messe oder der Vesper, sieht man in zwey langen parallelen Reihen, vierzig bis fünfzig Mönche. Gleiche Stolen, gleiche Verrichtung, gleiche Bekleidung und doch sieht keiner aus wie der andre. Sucht mir nur keinen andern Contrast als den, der diese Mönche unterscheidet! hier ist das Wahre! alles andere ist klein und falsch.

Auch hier ist er, wie bey der Lehre von den Gebär-

den, ob er gleich im Ganzen recht hat, zu wegwerfend gegen die Kunstmittel und empirisch dilettantisch in seinem Rath. Aus ein paar symetrischen Mönchs-Reihen hat Rafael gewiß manches Motiv zu seinen Compositionen genommen, aber es war Rafael der es nahm, das Kunstgenie, der fortschreitende, sich immer mehr ausbildende und vollendete Künstler. Man vergesse nur nicht, daß man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne.

Nun geht Diderot, wie er schon oben gethan, durch eine unbedeutende Phrase zu einer fremden Materie über, er will den Kunstschüler, besonders den Mahler, aufmerksam machen: daß eine Figur rund und vielseitig sey, daß der Mahler die Seite, die er sehen läßt, so lebhaft darstellen müsse, daß sie die übrigen gleichsam in sich enthalte. Was er sagt, deutet seine Intention mehr an, als daß an eine Ausführung zu denken wäre.

Wenn unsere jungen Künstler ein wenig geneigt wären meinen Rath zu nutzen, so würde ich ihnen ferner sagen: ist es nicht lange genug, daß ihr nur die eine Seite des Gegenstandes seht, die ihr nachbildet? versucht meine Freunde, euch die Figur als durchsichtig zu denken und euer Auge in den Mittel-

punct derselben zu bringen. Von da werdet ihr das ganze äussere Spiel der Maschiene beobachten, ihr werdet sehen, wie gewisse Theile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und ihr werdet immer, von dem Ganzen durchdrungen in der Einen Seite des Gegenstands, die euer Gemählde mir zeigt, die schickliche Uebereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe; und ob ihr mir gleich nur Eine Ansicht darstellt, so werdet ihr doch meine Einbildungskrafft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß ihr ein erstaunlicher Zeichner seyd.

Indem Diderot Künstlern den Rath giebt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Mahler zu errinnern, daß er nicht flach, und gleichsam nur von einer Seite gefällig zu seyn suchen solle. Denn gewiß schon eine richtige Zeichnung, ohne Licht und Schatten erscheint rund, so wie vor und zurüktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowohl die vordere, als Rükseite der Figur hin-

ein zeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rath nicht ganz deutlich seyn sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwey Seiten auf denselben Contour gerichtet, wird das ohngefähr wirklich ausüben können, was Diderot, durch Abstraction aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im Ganzen gut zusammen gezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind, mit ihm, überzeugt daß die höchsten Geisteskräffte, so wie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbey aufgerufen werden müssen.

Aber es ist nicht genug, daß ihr das Ganze gut zusammenrichtet, nun habt ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesnen Gefühls.

Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaasen eingerichtet wünschen: wenn der Schüler, mit Leichtigkeit, nach der Zeichnung und dem Runden, zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwey Jahre vor dem academischen Modell des Manns und der

Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsne, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschafft genommen, genug alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen, wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bey meiner Academie melden, lebe ich in einem Sclavenlande, so hieße ich sie kommen.

Der Professor bemerkt bey den verschiedenen Modellen die Zufälligkeiten, welche, durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter, in den Formen Veränderung bewirken.

Ein Schüler sieht das academische Modell nur alle vierzehen Tage, und diesem überläßt der Professor sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezognen Leichnam, und wendet seine Lection auf das Lebendige, Belebte, Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der todten Zergliedrung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen, und freyes Fleisch sich nicht überein zeichnen lässt, daß hier der Strich rund, und dort gleichsam winklich seyn müsse; er

wird einsehen, daß wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase, oder wie ein Wollsack aussieht.

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abtheilungen des Unterrichts auf einander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seyen, fällt jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht mit dem Verfasser zu hadern. Genug daß er, im Ganzen, den einschränkenden Pedantismus verbannt, und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir doch von Künstlern unserer Zeit, sowohl an Körpern als Gewändern keine aufgedunsene Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen.

Es gäbe nichts manierirtes, weder in der Zeichnung, noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhafft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Academie, von der Schule, ja sogar von der Antike.

Fürwahr, so schlimm du angefangen hast, endigst du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des Capitels in Unfrieden von dir scheiden. Ist die Jugend, bey einer mäßigen Portion Genie, nicht schon aufgeblasen ge-

ung, schmeichelt sich nicht jeder so gern: ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbst ergriffner Weg, sey der beste, und führe am weitesten? und du willst deinen Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Academie vor dreyßig Jahren werth, so gescholten und discreditirt zu werden, das kann ich nicht entscheiden, aber, im allgemeinen genommen, ist in deinen Schlußworten keine wahre Sylbe.

Der Künstler soll nicht so wahr, so gewissenhafft gegen die Natur, er soll gewissenhafft gegen die Kunst seyn. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen seyn, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe du abgeschiedner Geist, wenn deine Paradoxie mich auch paradox macht. Doch das wirst du im Ernste selbst nicht läugnen, von dem Meister, von der Academie, von der Schule, von der Antike, die du anklagst, daß sie das Manierirte veranlasse, kann eben so gut, durch eine richtige Methode, ein ächter Styl verbreitet werden, ja, man darf wohl sagen: welches Genie der Welt wird, auf Einmal, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich

zu Proportionen entscheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Styl erwählen und sich selbst eine alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild, als oben dein Jüngling, der, als ein Geschöpf von zwanzig Jahren, aus einem Erdenklos entstünde, und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten, habe Dank, daß du uns veranlassteſt zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern, und wieder kühl zu werden. Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl. Im Farbenreiche sehen wir uns wieder.

II.

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst.

Fortsezung.

Nachdem wir die günstigen und bequemen Gegenstände, und zwar solche, welche sich über die rein menschlichen erheben, bis zu den symbolischen, durchgegangen, so ist es nun Zeit von andern zu sprechen, welche man zwar tiefer als die rein menschlichen setzen, jedoch, ob sie gleich niedrigere Kunstgattungen ausmachen, gleichfalls für die bildende Kunst statthaft und bequem erklären muß, sobald sie sich selbst nur deutlich aussprechen, welches sie gewöhnlich leisten, eben weil sie aus der wirklichen Natur genommen sind, und keine sehr hohen Ansprüche machen.

Hier hat besonders der äussere Sinn des Künstlers sich zu zeigen, sein Auge muß sich als zartfühlend für Farbe und Haltung legitimiren, sein Pinsel muß, in den meisten Fällen, fein und reinlich arbeiten. Der höchste Grad der Ausführung gereicht ihm zum Lobe, und, ob

ihm gleich Ansprüche an höhere Wirkungen nicht versagt sind, so ist doch meistens sein Zweck nur heiter und sinnlich zu wirken. Dieses gilt besonders von

Scenen des gemeinen Lebens.

Die Welt, welche durch diese Art von Kunstwerken dargestellt wird, ist die wirkliche Welt, die wir anschauen, in der wir leben, deren Gegenstände uns bekannt und deutlich sind, wenn sie auch nicht immer bedeutend seyn sollten.

Galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreyer, Obst- und Geflügelhändler, Tobacksgesellschafften, trinkende Bauern und andere dergleichen Vorstellungen, welche uns besonders die niederländische Mahler hinterlassen haben, reitzen durch Wahrheit und Natürlichkeit, oft durch eine wackre und markige, oft durch eine äusserst saubere Behandlung.

Doch erfreuen uns Bilder dieser Art am meisten, wenn der Künstler nicht blos das gewöhnlich Natürliche darstellt, sondern solche Motive zu erhaschen weiß, die sich durch Naivität auszeichnen. Wir werden künftig Gelegenheit finden hiervon mehrere Beyspiele anzuführen, gegenwärtig halten wir uns bey dieser Gattung nicht auf,

weil viele unserer Leser sie gar wohl kennen, ja vor Augen haben, und die meisten wohl mit unserer kurzen Aeusserung einstimmig seyn werden.

Thierstücke.

Darstellungen aus dem Thierreiche haben zwar ihrer Natur nach ein geringeres Interesse als Darstellungen menschlicher Handlungen, die uns näher angehen. Unsere Theilnahme an solchen Gegenständen wird jedoch erregt durch den mannigfaltigen Ausdruck von Ruhe, Bewegung Begierden und Leidenschafften. Das Krafftvolle, das Pathetische, spricht uns auch hier an, und die Gestalten sind edler Formen fähig.

Da bey den Thieren überhaupt weniger Individualität als bey den Menschen gefunden wird, und ein jedes seine ganze Gattung repräsentirt, da ihnen die Sprache fehlt, der gröβte Theil ihrer Aeusserungen sich auf den Ausdruck der Gebärde reducirt, so folgt nothwendig daraus, daß fast alle mögliche Fälle ihrer gegenseitigen Verhältnisse, Handlungen und Neigungen zur Anschauung gebracht werden können, und als Gegenstände für die bildende Kunst zwar von mehrerm oder minderm Interesse sind; aber doch durchaus für statthaft gelten müssen.

Wir errinnern uns auch nicht leicht eines Thierstücks, von alter oder neuer Kunst, dessen Gegenstand nicht vollkommen deutlich gefaßt werden könnte, und einer Auslegung benöthigt wäre.

Jedoch ist nicht zu läugnen, daß auch in diesem Fach Gegenstände vorkommen können, die widerstreben, und ohnmöglich deutlich zu machen sind; wenn man nämlich von der allgemeinen Darstellung der thierischen Welt, auf besondere Begebenheiten, übergehen, wenn man Thiergeschichten, oder Dichtungen von Thieren vorstellen wollte, welche noch etwa gar einen moralischen oder poetischen Sinn hätten, wie die Fabeln des Aesops, des la Fontaine und dergleichen.

Beyspiele des höchsten Sinnes, in Darstellungen der Thiere müssen wir, wie in so mancher andern Kunstgattung, unter den Resten der alten Kunst suchen. Der Eber zu Florenz, der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Capitol, der Justinianische Bock ꝛc., sind in ihrer Art so vollkommen als irgend andere von den bewundertesten Kunstwerken.

Auf dem Wege des Grossen und Mächtigen und Pathetischen folgte ihnen, in neuern Zeiten, Sneyders und

einige seiner Schüler. Hingegen Bassano, Bergheim, Potter, Roos u. a. haben den stillen, ruhigen Zustand der Viehheerden, treffend und sehr natürlich dargestellt.

Landschafften.

Darstellungen, aus der belebten, sich bewegenden Natur üben ohne Zweifel mehr Macht über unsere Empfindungen aus und behaupten allerdings den Vorzug vor den Landschafften, die mit einer weit mäßigern Wirkung zufrieden seyn müssen; sie sind aber dennoch gute, und brauchbare Gegenstände, für die bildende Kunst, oder vielmehr ausschließlich, nur für die Mahlerey. Sie ruhen auf sich selbst, sind klar, und keiner Zweydeutigkeit unterworfen. Ueberdieß können sie auf die verschiedenste Weise behandelt werden, und sind durch Mannigfaltigkeit ihres Characters fähig, unser Gemüth angenehm zu beschäfftigen, zur Fröhlichkeit, oder zum Ernst zu stimmen. Wem wird nicht wohl zu muthe, wenn Claude Corrain ihn unter heitern Himmel, in angenehme Gegenden führt, wo sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das Meer am Ufer plätschert, und Strahlen der sinkenden goldenen Sonne auf den Wellen tanzen? Caspar Pouffin erhebt das Herz durch große einfache Naturscenen. H. Schwanefelds einsame und ruhige Gegenden laden zum stillen

Genuß seiner selbst ein, und die Wildnisse des Salvator Rosa, wo über öden Klippen drohende Gewitter aufziehen, erregen ein schauerliches Gefühl in uns.

Von den gleichgültigen Gegenständen.

Wir nennen gleichgültige Gegenstände für die bildende Kunst diejenigen, welche an und für sich nichts Bedeutendes, Anziehendes oder Rührendes enthalten, welche uns in Ruhe und Unthätigkeit lassen, wenn sie gleich darstellbar und faßlich sind. Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er nothwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkühr abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Werth hat, sondern blos leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann.

Die Künstler alter und neuer Zeiten haben, öfter als man vermuthen sollte, sich mit dieser Art von Gegenständen beschäfftigt, und sie vielleicht deswegen so reitzend gefunden, weil sie dem Genie den weitesten Spielraum gestatten, da hingegen die Strengbestimmten, Gehaltrei-

chen, auch eine ernste gemessne Form verlangen, welche ausgefüllt werden muß, und nicht überschritten werden darf.

Gleichgültige Gegenstände sind uns also: mystische Bilder, pomposе Darstellungen, als Opferaufzüge, Triumphe, Mahlzeiten, sodann Bildnisse von der gewöhnlichen Art, landschaftliche Aussichten, Frucht- und Blumenstücke, todtes Wild und dergleichen.

Mystische Bilder.

Mystische Bilder nennen wir diejenigen, in welchen Geheimnisse, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen Religion vorgestellt sind.

Von wenig Gegenständen, welche man aus der christlichen Ueberlieferung wählen möchte, kann man sagen: die historische Seite derselben sey deutlich, sie könne durch Darstellung vollendet werden, und diese möchten allenfalls den Gegenständen ähnlich seyn, die wir vorhin poetische oder mythische genannt haben, darunter ist die Geburt Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt, nebst der Himmelfahrt der Madonna zu zählen.

Manche sind widerstrebend, von denen unten gehandelt werden soll, von den gleichgültigen aber sey hier die Rede.

Dahin gehört vornehmlich jene Menge von Bildern, worauf die Madonna, nebst heiligen Patronen von Städten, Familien, Kirchen und Klöstern, zusammen auf Eine Tafel bestellt worden. Nach der Einfalt der frühern Kunst sind dergleichen Figuren ganz ohne Verbindung, oder doch ohne interessantes Verhältniß neben einander hingestellt, hingegen pflegten die größten Meister der schönsten Zeit eine passende Handlung dazu zu erfinden, wodurch das Gleichgültige oder vielmehr Frostige des Gegenstandes bezwungen wurde.

Dieses Verfahren mag dieselbigen Schwierigkeiten haben, welche der Dichter findet, wenn er ein Gelegenheitsgedicht, oder ein Gedicht in obligaten Reimen zum Werke des Genies machen soll, und wir haben in der bildenden Kunst solche Wunderwerke z. B. die Madonna dell Impannato von Rafael und die Madonna di St. Girolamo von Coreggio, diesen sieht man den Zwang so wenig an, daß die Kunstrichter bisher die Schwierigkeiten, welche die grossen Künstler zu bekämpfen hatten, gar nicht in Anschlag brachten, vielmehr noch Ursache zu haben glaubten, über Verletzung der Chronologie zu klagen. Eine nähere Anzeige dieser Bilder wird unsere Leser in den Stand setzen, näher von der Sache zu urtheilen.

Die Madonna dell Impannato hängt in der Gallerie des Pallasts Pitti zu Florenz, und war ehemals das Altarblatt einer Hauscapelle der medicäischen Familie. Ihren Nahmen erhielt sie daher, weil Rafael, im Grunde des Bildes, ein mit Papier oder Leinwand überzogenes Fenster, nach alter Italiänischer Sitte, angebracht hat. Die Madonna steht, und ist im Begriff das Christkind der h. Elisabeth zuzureichen, diese sitzt und hält die Hände hin, dasselbe zu empfangen. Maria Magdalena steht hinter ihr, zeigt auf Johannes, und spricht freundlich zum Christkind, welches noch an der Mutter Hals hängt, und sich gegen die Maria Magdalena umwendet, lachend und scherzend, voll Freude und Liebe. Johannes sitzt im Winkel rechts zuvorderst im Bilde auf einem Tigerfelle, und scheint mit aufgehobener Hand von dem Erlöser zu prophezeyen. Er ist als ein Knabe von ohngefähr acht oder neun Jahren vorgestellt, das Christkind hingegen nur als ohngefähr anderthalb oder zwey Jahre alt, und hierinn liegt der getadelte Anachronismus, den der Mahler mit gutem Vorsatz begangen zu haben scheint, damit Johannes, als Florentinischer Schutzheiliger eine Hauptfigur würde, und mannigfaltigere Gestalten im Bilde sich zeigten.

Man hat noch keinen recht guten Kupferstich von diesem fürtrefflichen Werk.

Das berühmte Gemählde des Correggio, la Madonna di St. Girolamo genannt, wurde sonst in der Pilota zu Parma aufbewahrt, und ist jetzt nach Frankreich gebracht worden. Die Madonna sitzt und hält das Christkind auf dem Schoos, vor ihr, zur rechten, kniet M. Magdalena und küßt dem Kinde den Fuß, dieses spielt mit ihren gelben Locken. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein Engel, welcher mit ihm zu scherzen und zu sprechen scheint, er blättert in dem Buche des heiligen Hieronymus, nach welchem das Kind verlangt, der alte Kirchenvater steht ganz zu vorderst und schaut mit ernstem Nachdenken auf den kleinen Erlöser, unten im Bilde sitzt ein kleiner Engel mit dem Salbengefäß der Maria Magdalena, in Anspielung auf den Wohlgeruch der Salbe riecht er in dasselbe. Die Kritiker ärgern sich an dem h. Hieronymus, welcher hier schon als ein alter Mann auf dem Bilde erscheint, ob er gleich vierhundert Jahre später als Christus gelebt hat.

Es giebt zwey geschätzte Kupferstiche von diesem Bilde, der eine ist von Augustinus Carracci meisterhaft gearbeitet, der andere von Robert Strange, zart ausgeführt, übrigens aber nicht zum besten gerathen.

Andere vortreffliche Bilder mystischen Inhalts, welche den Gegenständen nichts, sondern alle ihre Vorzüge der

Behandlung verdanken, sind: die Verherrlichung des Sacraments, gewöhnlich Disputa genannt, von Rafael im Vatikan. Es ist als Charactergemählde behandelt, und den mystischen Ernst, die Düsternheit ausgenommen, welche im Ganzen herrschen, und von dem Gegenstand herkommen, ist es kein unwürdiges Gegenbild der Schule von Athen.

Hierher rechnen wir auch das Gesicht Ezechiels von eben dem Meister, Gott Vater der auf den Zeichen der Evangelisten herabschwebt, ein kleines fleissig ausgeführtes Oehlgemählde im Pallast Pitti zu Florenz. Ein höchst ehrwürdiges Kunstwerk von welchem künftig umständlicher die Rede seyn wird.

Ferner eine Disputa über die Dreyeinigkeit, ein Oehlgemählde des Andrea del Sarto, von Figuren in Lebensgröße, ebendaselbst. In diesem Bild, welches nur aus sechs Figuren besteht, hat der Künstler auch ein Characterstück liefern wollen, und die Dreyeinigkeit, als Veranlassung des Bildes, blos weit zurück in den Wolken sehen lassen.

Pompose Darstellungen.

Diese tragen vornehmlich den Character des Reichen, Prächtigen und Gleisenden an sich, der Künstler muß durch

Reichthum und Schmuck uns zu blenden und in Verwunderung zu setzen wissen. Dergleichen Werke erfordern eine leichte, reiche Erfindung, es muß lauter Fülle, Ueberfluß, Bewegung und Thätigkeit darinn herrschen.

Mahlzeiten, öffentliche Feste, oder Schauspiele, auf Plätzen, in Kirchen und Sälen, welche Tiefe und Höhe fordern, wo Figuren nahe beysammen in Haufen stehen, wollen gemahlt seyn, und es kommen ihnen helle abwechselnde, frische Farben zu. Die Meister der venetianischen Schule, vor allen Paul Veronese, haben das Vorzüglichste geliefert.

Feyerliche Aufzüge, Märsche, Triumphe und dergleichen, die viele Breite erfordern, werden sich am besten für ein Fries in Basrelief gearbeitet, oder grau in grau gemahlt, schicken. Es sind Beyspiele dieser Art in vielen antiken, halberhobenen Arbeiten, aus den Zeiten der römischen Kaiser noch übrig. Das Raisonnirteste aber von allen wäre, nach unserm Bedünken, der Triumph, oder Zug, des Heers Kaiser Sigismunds, welchen Julius Romanus gezeichnet, und durch seinen Schüler Primaticcio, im Pallast T. zu Mantua, in Stukatur ausarbeiten lassen. Auch Polidor von Carravaggio hat viel fürtreffliche Sachen ähnlicher Art grau in grau gemahlt.

Bildnisse.

Es sind hier die von der gewöhnlichen Art gemeynt, denn von den andern ist schon bey Gelegenheit der Characterstücke geredet worden. Man sieht hier Abbildungen einer menschlichen Gestalt, ohne Handlung, Ausdruck oder Bedeutung, Bilder, weder für den tiefen Sinn, weder für Herz noch Geist, selten für den Verstand, sondern blos für die Erinnerung. Das Bestreben des Künstlers, und der Wunsch des Abgebildeten gehen beyde nur auf äußere Aehnlichkeit der Gesichtszüge, der weitere, edlere Zwek des Kunstwerks, in Darstellung des Characters, wird dabey weder gefordert, noch gekannt, dadurch bleibt der Gegenstand eines solchen Bildnisses, oder vielmehr Gleichnisses, völlig gleichgültig, das Bild hat kein allgemeines Interesse, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut seyn kan.

Landschafftliche Aussichten.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit diesen, wenn sie nur die Aufzählung der Berge, Häuser, Bäume, Büsche, Felder und Wiesen in einer Gegend enthalten, wenn dieser nicht das Characteristische abgewonnen, und rein dargestellt ist, wenn nicht ein bedeutender Sinn durchgeht,

darüber schwebt, so erklärt sie die bildende Kunst mit Recht für gleichgültig.

Stilleben.

Todtes Wild, Blumen, Fruchtstücke und dergleichen haben keinen geistigen Werth, der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck, er kann an sich keine Theilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken interessiren. Wir sehen die Kunst und den Künstler, nicht aber die vorgestellte Sache.

Widerstrebende Gegenstände.

Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschafftlichen Kenntnisse des Beschauers appelliren muß, ist eigentlich nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Theil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beytragen, und gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die

Kenntnisse besitzt, und überdieß den besten Willen dazu, so wird doch im ersten Moment das Gemüth gehemmt seyn, der Eindruck getheilt und geschwächt werden, und dieser Moment ist der wichtigste, in welchem wir unwillkührlich entscheiden, entflamt oder abgekühlt werden; verstriech er umsonst, so ist der Zauber dahin und wir werden zwar die Kunst noch bewundern, aber niemals wieder lebhaften Antheil an dem Werk nehmen, nie uns von demselben angezogen oder hingerissen fühlen.

Man wende nur nicht ein, daß gangbare, allgemeine bekannte Sagen und Lehren hievon auszunehmen seyen, und einen Gegenstand für die Darstellung geschickt machen könnten, wenn er es ohne dieses nicht ware. Ein Bild rührt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargestellt ist. Was wir uns dabey denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an. Der glaubige Haufe ergießt vor Puppen sein Herz, er sieht nicht, aber er ist angewiesen sich die Madonna, den Erlöser, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabey zu denken. Wir sind aber beynahe im ähnlichen Falle, wenn ein Bild den Scipio, und das schöne spanische Weib mit ihrem Vater und Manne vorgestellt, und uns zugemuthet wird, die Mässigung des Helden, seine Enthaltsamkeit und Großmuth zu

erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit strengem Gesicht, das Urtheil über ein paar Gefangene ausspricht, und wir uns dabey des eifrigen Patrioten erinnern sollen, welcher, unerbittlich strenge, das Blut seiner eignen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes, vergißt.

Gegen diese Gesetze oder, wenn man will, diese Forderungen der Kunst, haben nicht nur geringe Künstler, sondern auch die großen Meister, ja die Alten selbst zuweilen gesündigt, es sey nun aus Nothwendigkeit geschehen, oder manchmal auch aus Laune. Vielleicht haben sie sich in dieser Sache blos dem Gefühl überlassen, und sind sich keines Grundsatzes deutlich bewußt gewesen. Alles dieses kann uns hier gleich viel gelten, da wir sie nicht zu tadeln und auch nicht zu vertheidigen gedenken, sondern uns aus ihnen blos belehren wollen.

Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Gang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Theilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufodern. Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen. Denn je mächtiger und vollendeter die Kunst ist; desto weiter erstreckt sich auch ihre Gewalt, desto mehr kann sie unternehmen,

desto kühner darf sie werden; je schwächer, je dürftiger sie sich aber befindet, desto mehr muß sie sich einschränken, und an sich halten.

Wir gehen jetzt zu Beyspielen von widerstrebenden Gegenständen über.

Das gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefaßt werden kann; dem zu Folge sind musikalische Concerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig. Domenichio, Guido und andere berühmte Künstler haben zwar, bey Gelegenheit musikalische Chöre gemahlt, und diese Bilder sind, wegen der eminenten Kunst der Ausführung, sehr schätzbar; aber der Gegenstand läßt sich dadurch kaum entschuldigen, noch weniger rechtfertigen, und der Beschauer derselben gleicht einem Gast, welcher mit dem blosen Geruch der Speisen bewirthet wird. Die Carracci stellten in einem Gemählde des farnesischen Cabinets den Ulysses vor, der bey den Syrenen vorüberschifft, und

dieselbe Geschichte findet sich, wahrscheinlich von einem griechischen Kunstwerke entlehnt, zweymal auf etrurischen Graburnen zu Florenz. In der That man begreift nicht wie Künstler den Einfall haben konnten, einen so durchaus widerstrebenden Gegenstand zu wählen. Man hört den Zaubergesang der Syrenen nicht, und die verstopften Ohren der Gesellen des Ulysses lassen sich schwerlich anschaulich machen, es ist darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Ursache der Held an den Mastbaum angebunden steht, warum er los zu werden trachtet, wornach er so heftig verlangt und warum hingegen seine Gesellen so ruhig bleiben?

Auf einem alten Basrelief, in der Villa Albani,* erkennt man den Ulysses an seiner Mütze, und eine andere alte sitzende Figur mit langem Gewand, großem Bart, den Staab in der Hand, wird für den Tiresias gehalten, welcher jenem sein künftiges Schicksal enthüllen soll. Wenn aber nun hier alles auf das ankommt, was Ulysses fragt, und Tiresias ihm antwortet, und man doch nichts davon erfährt, so ist die ganze Mühe der Kunst an diesem Werke verlohren. Eben dieses gilt von einem andern Basrelief

* Es ist in Winkelmanns Monumenti antichi inediti. Tab. 157. abgebildet.

in derselben Villa, * die Unterredung des Alexanders mit dem Diogenes vorstellend, und noch von einem andern, im Pallast Matthei, wo Oedipus das Räthsel der Sphynx löset, welche Geschichte auch unter den Gemählden des Grabmahls der Nasonen auf mehreren geschnittenen Steinen und auf einer Grablampe beym Paßeri ** vorkommt.

Bey dem Urtheil, besonders über dergleichen Werke, deren übrige Verdienste in anderer Rücksicht Achtung fordern, hat man immer sorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunstwerk eigentlich angehöre. Es kömmt viel und manchmal alles auf diesen Punct an. Wir haben vorhin schon erwähnt, daß bey mythologischen oder historischen Gegenständen die Handlung Hauptsache und die Figuren um derselben willen da sind, daß aber umgekehrt im Characterbild die Handlung der Figur nur als Nebensache zugelegt sey. Wenn deßhalb die Künstler der zwey Basreliefe der V. Albani, welche wir so eben als Beyspiele angeführt haben, allenfalls nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, Geschichten haben liefern wollen, sondern, aus einer uns unbekannten Ursache,

---

* Ist auch in den Monum. ant. inediti T. 174. abgebildet.

** Tom. II. Tab. CIIII.

und zu einem besondern Zwecke nothwendig fanden, den Ulysses mit dem Tiresias, den Alexander und Diogenes als Charactere zusammen zu stellen, und diese ihre Absicht vielleicht ehemals unter Umständen deutlich war, so wäre ihnen nichts weiter vorzuwerfen, denn nur unter dem Titel eines Characterstückes finden wir Ursache, jenes Basrelief der medicäischen Vase * für gut behandelt gelten zu lassen, wollte man solches aber als die Geschichte von der Aufopferung der Iphigenia betrachten, so wäre es eine höchst fehlerhafte Darstellung.

Wenn bey tragischen und poetischen Gegenständen die Ursache des Todes verborgen ist, wie z. B. an der Niobe und ihren Kindern, der Pest unter den Philistern; oder von Thieren herkommt, wie beym Laokoon, der Geschichte von der ehernen Schlange u. s. w. so verbinden wir den Begriff von Unglück, von unvermeidlichem Schikśal leicht damit, und das Interesse wird allemal reiner und ungetheilter seyn, als wenn Menschen dem Menschen entgegenstehen, wo wir gleichsam zwischen zwey Partheien wählen müssen. Besonders entsteht oft Zweydeutigkeit und manchmal gar ein falscher Sinn bey Geschichten, wo

* Abgebildet in den Admir. Rom. Tab. 18 & 19.

die leidenden Personen für begangenes Unrecht büßen müssen, und bestraft werden, die handelnden und wirkenden über sich an ihnen rächen. Deswegen kann die Fabel von der Bestrafung der Dinge, wenn sie schon in einem der vorzüglichsten Kunstwerke des Alterthums, dem sogenannten farnesischen Stier, vorgestellt ist* nicht für einen guten tauglichen Gegenstand gelten, denn wie konnte es, selbst da das Werk noch unbeschädigt war, je anschaulich und deutlich werden, daß die Rache an der Dirze rechtmäßig sey? und wenn man dieses nicht sehen konnte, so ist die Scene brutal und grausam, erschreckt und empört, alsdann sind Zetheus und Amphion nicht mehr Helden, sondern Mörder, und ihre Gestalt, der hohe schöne Character, welchen die Kunst ihnen gegeben, steht mit der Handlung in Widerspruch. Die meisten dieser Bemerkungen sind auch gegen die beyden Basreliefs anzuwenden, wo Orest und Pylades an der Clytemnestra und Aegist Rache ausüben.** Wie kann die Rechtmäßigkeit dieser

* War ehemals im farnesischen Pallast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist.

** Das eine im Justinianischen Pallaste, und von Bartheli admir. Rom. N. 52 in Kupfer gestochen, das andere im Clementinischen Musäum? alle beyde sind einander ähnlich und wahrscheinlich, Nachahmungen eben desselben Originals.

Rache bedeutet werden? und ist es eine Heldenthat, daß zwey junge rüstige Männer eine Frau und einen Alten umbringen? doch möchten uns die Furien einen Wink geben, und auf einen Cyklus hinweisen. Einzeln, wie es gegenwärtig steht, ist es lange Zeit, selbst Alterthumsforschern, unerklärlich geblieben.

Die alte Kunst beschränkt sich fast immer auf den Kreis ihrer Mythologie, hingegen hat sich die neuere Kunst und vornemlich die Mahlerey eigentlicher historischer Thatsachen angenommen. Die Geschichte fast aller Zeiten und Völker, hauptsächlich aber griechische, römische, und in religiosem Bezug, auch die jüdische, haben zu unzähligen Bildern Stoff gegeben, wo wir, selbst bey den größten Meistern, Beyspiele von mißlungener Wahl des Gegenstandes entdecken; wir werden einige derselben anführen, bemerken aber zugleich, daß eben im historischen Fach vortheilhafte Gegenstände nicht so häufig vorkommen als man dafür zu halten pflegt; selbst von den brauchbaren sind die meisten noch enge bedingt, und fügen sich demnach lieber in die cyklische Form als zur Darstellung im einzelnen Bilde.

Selbst in den Stanzen des Vatikans, ist die Strafe des Marsyas von Rafael kein tauglicher Gegenstand für

die Kunst, der Mahler hatte zwar freylich so viel Geschmack den Marsyas nur angebunden vorzustellen, ehe die blutige Operation des Hautabziehens beginnt, wobey Apollo die Rolle eines bösen Tyrannen spielen würde, wenn er auch blos befehlen und zusehen sollte; aber wofür leidet der arme Satyr?

An allen vier runden Bildern, welche Dominichino in der Kirche zu St. Silvester, auf Monte Cavallo gemahlt hat, * ist der Gegenstand zu tadeln. Wie David vor der Bundeslade hertanzt, ist weder merkwürdig, noch bedeutend, eben so wenig die Bathseba, welche neben Salomo auf dem Throne sitzt; es könnte nur durch vorhergehende Bilder deutlich werden, daß sie des Königs Mutter ist, und hier von ihm geehrt wird. Auch das herrliche Bild von der Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, wäre blos im Cyklus statthaft, wenn andere Bilder das vorhergehende und das was nachfolgt darstellten; aber so einzeln hat es keine Bedeutung, man weiß nicht woher das Haupt kömmt? warum das Volk erfreut ist? u. s. w. In der Vergleichung zur Poesie ists

* Sie sind von G. Audran, und ein andermal von Jac. Frey in Kupfer gestochen.

ohngefähr als ob der vierte Act eines Schauspiels, von Exposition und Auflösung getrennt, vorgetragen würde.

Die Ester vor dem Ahasverus ist ein vortreffliches Kunstwerk, wenn ihm die historische Bedingung erlassen wird, wenn man keine Ursache wissen und die Folge des Auftritts nicht erforschen will, sondern allein das Menschliche welches in der Handlung und Aeusserung der Figuren liegt, betrachtet. Wie die schöne Königinn in Ohnmacht sinkt, und ihr Gemahl, seiner Majestät vergessend, vom Throne herabtritt, der Geliebten beyzustehen, so erfreuen wir uns innig daran die natürlichen Regungen des Herzens über Zwang und Formeln, triumphiren zu sehen; aber dieses ist auch die bessere Seite des Bildes, worinn der Mahler sich zeigt und durch sein zartes Gefühl, durch tiefe psychologische Kenntnisse unsere Achtung erwirbt. Betrachten wir hingegen das Werk unter der Ansicht eines historischen Gegenstandes, so sagt uns dasselbe nichts; denn es war unmöglich zu bedeuten, daß Haman die Juden vertilgt wissen wollte, daß die Esther gegen das Verbot vor den Ahasverus tritt, um das Unglück von ihrem Volk abzuwenden, daß der Minister gestürzt und bestraft wird u. s. w. Nic. Poussin hat eben diesen Gegenstand behandelt, und den König, mit ernstem Blicke, im Ma-

jestätsgefühl, auf dem Throne sitzend vorgestellt. Die anschauliche Bedeutung ist durch diese Wendung um nichts vermehrt worden, hingegen das Menschliche, Gemüthliche welches Dominichino seinem Bilde ertheilt, verlohren gegangen. Poussins Werk hat kein anderes Interesse als dasjenige welches ihm die Ausführung geben konnte.

Es wurden oben einige Beyspiele mystischer Gegenstände angeführt, welche zwar für sich selbst nicht vortheilhaft, doch dem Künstler die Freyheit lassen, etwas hinzu zu thun, den Figuren gefällige, oder bedeutende Handlungen und Verhältnisse beyzulegen, also daß das Mystische darin nur als die zweyte, weitere Bedeutung erscheint, wenn Auge und Gemüth, durch den ersten Anblick und Eindruck des Reinmenschlichen, von lieblichem oder ernstem Character, schon befriedigt sind. Es giebt aber auch im Gegentheil, manche andere welche für die Darstellung völlig untauglich, und widerstrebend zu seyn scheinen.

Setze man z. B. die Kunst habe in einem Cruzifix il r möglichstes geleistet, so werden wir schöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenschlichen Character, nebst einem leidenden, schmerzhaften Ausdruck sehen. Die Kunst kann Mitlei-

den erwecken, uns Theil zu nehmen nöthigen, sie kann uns überreden, daß der Edle unschuldig leidet; daß er aber freywillig zum Heil und Erlösung der Welt leide und sterbe, kann sie unmöglich darstellen; der göttliche Charakter wird, oder würde vielmehr (denn die neuern Künstler haben es nie so weit gebracht) zu einer anschaulichen Ungereimtheit. Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden der die albanische oder die justinianische Minerva, die Juno oder den Apollo gesehen, ob er sich eine von diesen Figuren durch schlechte Menschen überwunden, geschmählt, gegeiselt, ans Kreuz geheftet, denken könne? Wir glauben wenigstens, daß dieses unmöglich sey, wenn man nicht gerade zu abgeschmackt werden, und allem Gefühl fürs Schikliche rein absagen wollte.

Die Kunst hätte also, wenn sie sich auch wieder bis zur Vollkommenheit der Alten erheben könnte, dennoch immer die Unbequemlichkeit daß sie der Figur Christi zweyerley Charactere beylegen müßte. Im leidenden Zustand, wo er gefangen, gegeiselt, verspottet, ausgeführt, gekreuzigt wird, müßte er menschlich, edel, gütig und duldend; hingegen groß, göttlich, mächtig dargestellt werden, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt,

auferſteht, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird.

Die Vorſtellung von der Dreyeinigkeit iſt ebenfalls ein widerſtrebender Gegenſtand für die bildende Kunſt. Wenn wir den ewigen Vater mit dem Leichnam Chriſti im Schooße, oder das Kruzifix haltend erblickten; ſo iſt ſolches dem Begriff von göttlicher Allmacht entgegen, und ſowohl bey dieſer, als bey edlern Vorſtellungen der Dreyeinigkeit, z. B. in der Disputa über das Sacrament, von Rafael, und verſchiedenen Gemählden von der Krönung der Maria, wo die Figuren des Vaters und Sohnes mit vieler Würde dargeſtellt ſind, bleibt doch immer die Taube, nicht mehr, und nicht weniger als eine Hyeroglyphe, ein blos conventionelles Zeichen, eben ſo wie das Lamm Gottes, der Triangel und das Wort Jehova in einer Glorie. Die unbefleckte Empfängniß iſt zwar oftermahls von großen Meiſtern vortrefflich gemahlt worden, dennoch bedarf es wohl keines weitern Beweiſes für unſern kunſtverſtändigen Leſer daß dieſer ſupermyſtiſche Gegenſtand weder anſchaulich noch bedeutend darzuſtellen iſt, und alſo zu den widerſtrebenden gehört.

Eben ſo wenig vermag die Kunſt im Abendmahl Chriſti den myſtiſchen Sinn auszudrücken. Rafael und

Leonardo da Vinci mögen dieses wohl empfunden haben, und daher suchten beyde diesen Gegenstand als Geschichte zu behandeln. * Sie stellen in ihren Bildern das Erstaunen, die Bewegung vor, welche das Wort des Heilands „Einer aus euch wird mich verrathen" unter den Aposteln hervorbringen mußte, und da Vinci hat in der That alles mögliche gethan. Wir sehen in seinem Bilde die Bestürzung herrschen, die Jünger fahren alle zu Hauf, Christus allein bleibt ruhig und stille; es ist aber doch immer noch ein widerstrebender Gegenstand, und, trotz der Mühe, der Kunst und des tiefen Verstands, die der große Meister in alle Theile gelegt, ohne anschauliche Bedeutung. Woher entsteht die Bewegung? was rührt die Apostel so heftig? kann der Beschauer fragen, ohne sich die Frage aus dem Bilde selbst beantworten zu können. In so fern das Chor der Apostel in Charactere getheilt worden, würde es sich zum Characterbilde neigen, und also zwischen dieser, der mystischen und der historischen Art in der Mitte schweben.

Meistens erfährt auch die Kunst ihr Unvermögen bey Gegenständen, welche Sittensprüche oder Gesinnungen

---

* Rafael in den Logen des Vatikans L. d'Vinci im Kloster della Vittoria zu Mailand.

ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen wirken will. Der Mahler, welcher Potifars Weib mahlt, wird kein Lob verdienen, wenn er dieselbe nicht so reitzend, lüstern und verführerisch darstellt, als in seinem Vermögen ist; alsdann nur kann sein Werk anziehend werden. Wenn dasselbe aber den Zweck haben soll, Keuschheit und Enthaltsamkeit zu predigen, so wird dieser schwerlich dadurch erreicht. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind ein empörender Anblick, und erst indem wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Valerii, auf Befehl des Römischen Feldherrn, ihren Schulmeister, der sie verrathen hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus. * In dieser Art, wo Absicht und Wirkung einander ganz entgegengesetzt sind, könnten noch viele andere Beyspiele angeführt werden. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus, denn das Wort, welches seiner Handlung Sinn giebt, und den Spott gegen die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen, und so giebt er uns immer nur die schlechtere Hälfte der Geschichte, die anscheinende Narrheit des Diogenes, zum besten, da doch

* Diese Geschichte ist von Poussin gemahlt worden.

seine Absicht ist, uns denselben als einen Weisen zu zeigen. Eben so wird die Absicht verfehlt, wenn vorgestellt wird, wie Tomyris das Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut tauchen läßt, denn diese Handlung hat den Anschein einer verhönenden Grausamkeit, da der Sinn doch im Gegentheil gerechte Vergeltung des Blutdursts und unrechtmäßigen Angriffs seyn soll. Zum wenigsten muß man sich bey solchen Bildern immer das Wesentliche hinzu denken, und der Künstler sollte doch hier, so wie bey allen andern Gegenständen, welche in die Klasse der Widerstrebenden gehören, die Demüthigung fühlen, die ihm dadurch widerfährt, daß nicht sein Bild den Beschauer rührt, sondern allenfalls nur das, was derselbe mitbringt, und selbst hineinlegt.

Sentimentale Gegenstände sind darum nicht zur Darstellung geschickt, weil die schöne Schwärmerey des Sentimentalen, die sich in edelmüthiger Gesinnung, in Aufopferung seiner selbst äußert, von der realistischen, sinnlichen Kunst, nicht bis zur deutlichen Anschauung gebracht werden kann. Daher ist sehr zu zweifeln, ob die Alceste, die für ihren Admet stirbt, ein tauglich Sujet zu einem Bilde abgeben könne. Das Rührende dieser Geschichte besteht ohne allen Zweifel darin: daß die Alceste, ihren

Mann zu erhalten, sich in den Tod giebt; die Kunst aber kann nur die sterbende Alceste, nicht die Ursache ihres Todes, ihre Liebe, den Adel, die uneigennützige heroische Entschliessung darstellen, um welcher willen sie stirbt.

Poussin berühmtes Bild vom Testament des Eudamis das ist ein bündiger Beweis, wie wenig ein solcher Gegenstand der Kunst angemessen sey, die Figuren sind edel, der Ausdruck gut, es ist schön geordnet, und es fehlt ihm an nichts, als daß gerade dasjenige nicht bedeutet werden konnte, was nothwendig bedeutet seyn sollte. Man sieht einen sterbenden alten Mann, sein betrübtes Weib und Tochter und Einen der auf ein Blatt schreibt, aber das sichere Vertrauen des Eudamidas auf seinen Freund, die seltene Tugend und Edelmuth von diesem müssen wir wissen, und es muß uns belieben, solche dazu zu denken. Was auf dem Bilde wirklich vorgestellt ist, läßt sich auf einen jeden Mann der noch gestorben ist, und ein Weib und eine Tochter hinterlassen hat, eben so gut als auf den Eudamidas von Corinth anwenden.

Man könnte noch mehr andere Beyspiele aus Poussins Werken anführen, in denen sich dieser Mahler nach der Seite des Sentimentalen hin verirrt hat. Eins der tadelnswerthesten ist abermals ein sehr berühmtes Bild

von ihm, wo der neugebohrne Moses in den Nil gesetzt wird. Da schiebt eine Frau das im Korbe liegende Knäbchen vom Ufer ab, der Mann geht in tiefster Betrübniß davon, und ein anderer kleiner Knabe folgt ihm. Ein Mädchen weißt auf die im Hintergrund spatzierende Prinzessin, und läßt uns die Errettung des Kindes im voraus ahnen. Eine Statue des Nilstroms und die Stadt mit ragenden Tempeln, Pyramiden und Obelisken bezeichnen den Ort der Scene, rauchende Ziegelhütten spielen noch weiter auf die Dienstbarkeit und Beschäfftigungen der Israeliten in Egypten an. Aus allem erhellet genugsam des Mahlers Ernst und guter Wille, jeden Umstand zur Bedeutung zu benutzen, doch machte es ihm der widerstrebende Gegenstand vollkommen ohnmöglich, die Handlung selbst gehörig zu motiviren. Man begreift die Ursache nicht, welche diese Menschen nöthigt, das Kind in den Fluß zu setzen, und dadurch wird die Rührung und Theilnahme aufgehalten, es ist nicht das Ganze, im Zusammenhange auch nicht die Gefahr des Kindes, was uns in dem Werk interessirt, und also nicht der Gegenstand, sondern die Kunst der Behandlung, der lebhafte Ausdruck in den einzelnen Köpfen und Figuren.

Die neuern Mahler der sogenannten Gesellschafftstücke,

Kreuze an ihrer Spitze, und alle seine Nachahmer oder Zunftgenossen, ziehen in dieser Rücksicht unzähligemale den Tadel auf sich, obschon ihre Werke vielen gefallen, und fast überall Eingang gefunden haben.

Eins der berühmtesten Stücke in dieser Art ist der Abschied des Calas von seiner Familie, dasselbe kann uns als Beyspiel für alle andere gelten. Es erhält zwar, durch die geistreiche Ausführung, einen unläugbaren Kunstwerth; ist aber ein widerstrebender Gegenstand, welcher nicht so viel bedeutet, als der Künstler beabsichtigt hatte, wir sehen einen schwachen guthmüthigen alten Mann in Ketten, und seine Familie weinend um ihn versammelt, allein das weitere, nehmlich den unrecht verfolgten, den unschuldig getödteten Calas müssen wir uns hinzu denken, und also alles dasjenige, was der Geschichte ein höheres Interesse giebt. Es ist weder die Ursache noch die Folge der dargestellten Scene anschaulich.

Dergleichen Auftritte wären allenfalls nur im Cyklus zu dulden, wenn das vorhergehende und das nachfolgende Bild deutlich und klar sind. Doch ein Künstler der es wagt, solche in einzelnen Bildern ohne Verbindung darzustellen, fordert unstreitig zu viel vom Beschauer, und er müßte, wie zwar oft bey Kupferstichen, aber nicht

immer bey Gemählden geschieht, billigermaßen uns durch eine Inschrifft anzeigen, was in seinem Werke zu sehen, und was dabey zu empfinden sey.

Wahrlich man geräth oftmals in Versuchung, zu glauben, die Künstler von dieser Art hätten den Begriff von Freyheit und Selbstständigkeit ihrer Kunst gar nicht zu fassen vermocht, indem sie dieselbe so weit herabwürdigen, ihren Zweck verschieben, den Ausdruck schwächen, ihr die Ehre, durch sich selbst zu bedeuten und zu wirken, rauben, und sie gleichsam zu Bildern für Bänkelsänger mißbrauchen.

Die symbolischen Figuren der alten Kunst sind, wie schon gedacht worden, sinnliche Darstellungen abstracter Begriffe, es scheint indessen als habe die Kunst, so zu sagen, nicht genug Breite und Raum für eine große Zahl derselben, und ihre Deutlichkeit nehme in eben dem Maase ab, als die Charactere sich einander mehr nähern. Je weniger der darzustellende Begriff an sich einfach und von den andern unterschieden war, je mehr mußte er durch beygelegte Attribute bezeichnet werden, da sie aber ihre Bedeutung nun nicht mehr ganz sich selbst, oder ihrer Gestalt, sondern zum Theil diesen beygelegten Zeichen dankten, so waren sie auch nicht mehr vollkommene Ge-

genstände. Wenn die Beschreibungen von des Lysippus Statue der Gelegenheit, und von des Apelles Gemählde der Verläumdung wahrhaft sind, so war damals schon die Grenzlinie übertreten, und so wie die Kunst von ihrer Höhe herabstieg, wurden auch die beygelegten Zeichen immer wichtiger, und hingegen die Gestalten selbst unbedeutender. In neuern Zeiten aber ist alles gar übertrieben worden, man scheint zu glauben, es sey schon genug, wenn eine Gestalt nur dem Begriff, welcher vorgestellt werden soll, nicht grob widerspricht, und ist gewohnt, die Bedeutung aus den Attributen zu errathen, welche nicht einmal immer dieselben sind.

Rafael selbst hat die Gerechtigkeit einmal mit Schwerdt und Wage, und ein andermal ohne Schwerdt mit der Wage und dem Vogel Strauß, welcher ihr zur Seite steht, gemahlt. Nach ihm scheinen die meisten Künstler gar nicht mehr auf den symbolischen Character der Gestalt gedacht zu haben, sie achteten es für hinreichend, jeder Figur ein Zeichen zu geben, und mit denselben, wie mit Zahlpfennigen zu spielen, sie hielten die Symbole zusammengenommen für eine Zeichensprache, die Figuren im Einzelnen für Buchstaben, und glaubten damit alles ohne Ausnahme vorstellen zu können. In dieser Rücksicht

möchten wir es nicht gerne übernehmen, selbst die berühmten großen allegorischen Deckengemählde des Peter von Cortona in den Pallästen Pitti und Barbarini zu rechtfertigen, und eben so wenig die noch berühmtere Gallerie Luxenburg von Rubens; zwar sind die Erfindungen sinnreich, und mancher einzelne Gedanke verdient Lob; doch ist im Ganzen so weit ausgeholt, so viel poetischer Schwulst und Geräusch, die Entzifferung aller der Zeichen so mühsam und schwer, daß es scheint man habe uns gleichsam ein Geheimniß aus dem, was vorgestellt ist, machen wollen.

Selbst Dominichino, welcher die Kunst übrigens streng und bedächtlich geübt hat, mochte zuweilen wähnen, durch Zeichen sich hinreichend deutlich ausgedrückt zu haben, und vernachlässigte darüber ebenfalls den symbolischen Character seiner Figuren wie z. B. in den vier Tugenden, in den Winkeln unter der Kuppel zu St. Carlo Catinari in Rom, die ihren Zügen und Bildungen nach wenig von einander verschieden sind, und, die Stärke ausgenommen, füglich die Attribute und den Platz mit einander vertauschen könnten, ohne deswegen etwas mehr oder weniger zu bedeuten. Wie undankbar war eben dieses Meisters Mühe, und wie bedauernswerth verschwen-

dete er Verstand und Talente zu kümmerlichem Zwecke als er das boromäische Wappen, stückweise, in die Composition dieser Bilder zu verweben unternahm. Guido Reni, dessen Kunst freylich nicht immer zureichen mochte, den symbolischen Character der Figuren in allegorischen Bildern auszudrücken, war doch in der Erfindung derselben oft glücklich, zierlich, fein, naiv und faßlich, wie wir an seiner Fortuna ein schönes Beyspiel aufzustellen Gelegenheit fanden. Im Gegentheil kennen wir aber auch ein Bild dieses Meisters * von sehr dunklem und versecktem Sinne, wo ein Genius die Pfeile des daneben angebunden stehenden Amors, nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten, zu verbrennen beschäfftigt ist. Man sagt, Guido habe hier die geistige Liebe vorstellen wollen, durch welche die sinnliche gebändigt werde. Was aber auch seine Absicht gewesen seyn mag, er hat dieselbe nicht deutlich machen können, und das Bild ist uns ein Beyspiel mißlungener Allegorie und eines schwer zu behandelnden Gegenstands.

---

* Im Pallast Chigi zu Rom.

III.

Rafaels Werke
besonders im Vatikan.

Erste Fortsetzung.

Heliodor.

In der Reihe der großen Wandgemählde, folgt die Geschichte des Heliodor, eigentlich auf die Schule von Athen, denn obschon vorhin bemerkt worden, daß wahrscheinlich die allegorische Vorstellung der Klugheit, Stärke und Mäßigkeit, in der Zwischenzeit, und in einer Manier welche gleichsam den Uebergang von dem einen zum andern ausmacht gemahlt worden, so sind sie doch einander an Umfang, Ruhm, und gewissermaßen auch als Gegenstand, näher verwandt. In der Vergleichung nun, ist Styl und Sinn im Heliodor, weit ernster, größer, kühner und gewaltiger, als in der Schule von Athen, die Behandlung noch leichter und freyer, geistreicher und mei-

terhafter, als selbst in den genannten allegorischen Figu-
en, die Pinselstriche sind noch kecker und breiter, daher
uch das Colorit besser, frisch, und mit schöner Abwechs-
ung der Lokaltinten.

Die Zeichnung im Heliodor kann im Ganzen vortreff-
ich genannt werden, doch hat der Meister allerdings
nehr auf die allgemeine gute Form und Verhältniß der
Figuren und Glieder, als auf die genaue Ausführung
einzelner Theile Acht gehabt; die Erfindung ist einfach,
groß, der Sache ganz angemessen, ein hoher Sinn, und
ein tiefer Verstand haben sie gemeinschafftlich hervorge-
bracht. Die so oft getadelte Episode, daß der Papst in
den Tempel getragen wird, scheint zwar in der That et-
was fremd, aber sie läßt sich entschuldigen und gar recht-
fertigen, denn der heilige Vater sieht der Bestrafung des
Heliodors zu, seine Gegenwart scheint das Wunder zu
bewirken, und das Gemählde ist im Ganzen nicht wie
Darstellung einer Geschichte, sondern als Anspielung auf
die damaligen Zeitumstände und dessen was Julius II ge-
than hatte zu betrachten; der Einfall ist an sich selbst
nicht ungeschickt aber freylich ein wenig grob pfaffisch,
und daher dem Rafael auch nicht als eigne Erfindung zu-
zutrauen, er verdient indessen Lob, daß er die Gruppe

vom Papst, und denen die ihn tragen, so gut ins Bil zu ordnen gewußt, und den Begleitern des Heliodor ent gegen gesetzt hat; es fehlt ihr übrigens ihrer Natur un Bedingung nach, etwas an Bewegung und Mannigfal tigkeit als daß sie gerade für ein Muster gelungener künst licher Anordnung gelten könnte. Hingegen ist die groß Hauptgruppe des Bildes von dem erscheinenden Reute und den zwey Jünglingen, welche herbeyfahren, und de zu Boden liegenden Heliodor züchtigen wollen, ein Mei sterstück dieser Art, leicht, los und frey, ist alles durch sichtig, schwebt halb, und scheint sich wirklich vor unser Augen zu bewegen. Auf der entgegengesetzten Seite is der gedrungene Klumpe von Weibern und Kindern, welch im Schrecken vor der Erscheinung zusammenfahren, nicht weniger lobenswerth, Licht und Schatten fällt auf jed einzelne Figur in grossen schönen Massen, aber diese Mas sen erstrecken sich nicht über ganze Gruppen, oder Haupt parthien des Bildes zu einem allgemeinen Effect, wel chen Rafael auch nie ernstlich gesucht zu haben scheint. Alle Falten der Gewänder sind gut, groß, breit und deu ten die Bewegung der Figuren sehr wohl an. Allein nach Maasgabe der leichtern Behandlungsart dieses Bildes sind sie nicht so sorgfältig gezeichnet und ausgeführt, wi in der Disputa über das Sacrament, auch nicht so zier

ch wie in der Schule von Athen, machen aber gröſſere Maſſen und Parthieen aus.

Meſſe von Bolſena.

Die ſogenannte Meſſe von Bolſena ſtellt ein Wunder vor, da ein Prieſter, der nicht an die Verwandlung im Abendmahl glaubte, aus der Hoſtie Blut fließen ſah. Dieſes Bild iſt der Triumph von Rafaels Colorit und weißt ihm ohne Widerſpruch einen vorzüglichen Rang unter den gröſten Meiſtern in dieſem Fach an. Die Figur des Papſts, vor welchem Meſſe geleſen wird, der Prieſter, die beyden Cardinäle, ein paar Köpfe der wachehabenden Schweizer u. a. m. ſind unübertrefflich, wahrhaft, warm und natürlich colorirt, die Behandlung iſt noch vollkommner als in den vorigen Bildern, oder doch zum wenigſten leichter und kecker, ja man möchte ſagen beynahe verwegen, kein Streich iſt umſonſt geſchehen, alle ſind äußerſt bedeutend, nach Verſchiedenheit der Stoffe, die ſie vorſtellen ſollen, verſchieden und in der That bewundernswürdig; die goldnen Treſſen, der Sammt, das weiße Zeug der Chorhemden u. g. d. iſt überaus natürlich, leicht und meiſterhaft dargeſtellt.

In der Anordnung dieſes Bildes iſt Rafael zwar von

dem Fenster, welches unter dem Bilde ist, und bis in die halbe Höhe desselben hinauf reicht, gehindert worden; er wußte sich aber mit so viel Geschicklichkeit und guter Art in den Raum zu fügen, daß sein Werk durch das überwundene Hinderniß noch mehrere Verdienste erhalten zu haben scheint, auch die übrige Anordnung der Gruppen und Theile ist seiner werth, ob schon man nicht solche ausgezeichnet schöne Stücke findet wie in der Schule von Athen, oder im Heliodor. Einige Schattenfarben sind, der Natur der Freskomahlerey gemäß, etwas zu grau und trocken ausgefallen, doch nicht so daß ein übler Effect daraus entstünde, oder dem Werk deswegen ein Vorwurf gemacht werden könnte. Die Formen sind im Verhältniß eben so groß und edel wie im Heliodor, die Zeichnung auf eben die Art, im Ganzen gut und richtig, aber in der Ausführung der Theile noch etwas leichter und vielleicht zu leicht und nachläßig. Schatten und Licht ist, eben so wie in jenem Bilde, auf den Figuren, im einzelnen, in schönen Massen vertheilt, und so haben auch die Gewänder breite Falten und große ruhige Parthien.

Attila.

Das Gemählde von Attila scheint später als Heliodor und die Messe von Bolsena verfertigt zu seyn, weil die

Figur des Papsts, welcher dem Attila entgegen zieht, das Bildniß von Leo X ist, dahingegen die beyden Päpste in jenen Bildern noch Julius II vorstellen. Einige Theile dieses Gemähldes mögen fleißiger gezeichnet seyn, übrigens aber ist dasselbe mit fast ähnlicher Kühnheit und Geist behandelt wie die Messe von Bolsena, und hat ebenfalls grosse Verdienste um das Colorit, kömmt ihr aber doch an Wärme und Uebereinstimmung nicht vollkommen gleich, und scheint von der ursprünglichen Heiterkeit und Krafft der Farben mehr eingebüßt zu haben. Bunte changeante Gewänder, welche im vorigen Bilde ganz weggelassen sind, bemerkt man wieder in diesem, daher auch jenes bessere Wirkung thut, satter und ruhiger erscheint. Rafael hat aber hierbey ohne Zweifel mit Bewußtseyn und nach Grundsätzen gehandelt; indem er im gegenwärtigen Bilde Bewegung und Unruhe ausdrücken wollte, welches er auch glücklich erreicht hat, besonders in der Stelle gleich hinter dem Attila, wo zum Rückzug geblasen wird, welche in Absicht auf Entgegensetzung der Farben ein wahres Kunststück ist.

Die Erfindung des ganzen Werks ist schön und poetisch, die Anordnung und Verbindung der Theile künstlich, ohne es zu scheinen, der Ausdruck überhaupt vor-

trefflich; im Papst und seinen Begleitern ruhig und sicher, in den Aposteln erzürnt und drohend, im Attila erschrocken, das Heer ist in Verwirrung, Furcht und Schrecken haben alle ergriffen. Die beyden Apostel sind schon oft getadelt worden, und es ist wahr, daß Petrus in Vergleichung mit andern schwebenden Figuren unsers Meisters ein wenig steif aussieht, und daß sein gelbes breitgefaltetes Gewand fast zu grell in die Augen fällt. Paulus hingegen hat schon mehr Leichtigkeit und Bewegung, er schwebt schnell herab, der entzündete Ton seiner Carnation verstärkt den drohenden Ausdruck im Gesicht und Gebärde.

Licht und Schatten ist wie in den andern Bildern ausgetheilt, hier aber ist diese Art passender, weil der Ausdruck der Verwirrung und des Getümmels dabey gewinnt.

Petri Gefängniß.

Die Befreyung Petri aus dem Gefängniß, über dem Fenster, der Messe von Bolsena gegenüber, ist des Effects wegen sehr berühmt, und mit Recht, indem das Mittel oder Hauptstück über die beyden Seiten vortrefflich gehoben und diese doch nicht ganz aufgeopfert sind. Denn es besteht das Werk eigentlich aus drey Theilen, oder, wenn man solches als ein Ganzes betrachten will, so hat

daſſelbe eine dreyfache Handlung, weil in der Mitte der Engel den ſchlafenden Apoſtel im Gefängniß aufweckt, ihn zur Rechten herausführt, indem man zur Linken die erwachenden Hüter vorgeſtellt ſieht. Im erſten oder Mittelſtück machen die Figuren eine fürtrefflich geordnete Gruppe aus, ſowohl der Engel und der Apoſtel für ſich allein, als wenn man noch die beyden zur Seite ſtehenden Wächter dazu rechnet. Im Engel iſt ein wahrer Himmelsbote dargeſtellt, ganz in Sonnenlicht gehüllt, lieblich, zart, jugendlich ſchön; er weckt, mit ſanfter Berührung, den Apoſtel, welcher ruhig im Gebet entſchlafen zu ſeyn ſcheint. Auf der Seite zur rechten, wo er befreyt weggeführt wird, iſt ſein Ausdruck ernſt, er folgt dem Engel, feſt entſchloſſen, dieſer wendet ſich ſanft und freundlich gegen ihn um und ſcheint ihm Muth zuzuſprechen, ſein Geſicht iſt noch ſchöner als des erſten, und die Drapperie fürtrefflich, er iſt ebenfalls mit Glanz umgeben, über die beyden Soldaten auf der Treppe waltet eiſerner Schlaf. Die andere Seite, wo die Hüter erwachen, iſt weniger gelungen und in der That nicht das beſte Stück, welches Rafaels Kunſt uns geſchenkt hat. Styl und Behandlung ſind übrigens im allgemeinen ſo wie im Heliodor und Attila groß, leicht und geiſtreich.

Nun folgen in dem Zimmer des Incendio del Borgo, sonst Torre di Borgia genannt:

Anlandung der Sarazenen zu Ostia.

Dieses Bild hat viel gelitten, und ist an verschiedenen Stellen blaß und undeutlich geworden, man erkennt aber Rafaels eigene Hand durchgehends, an dem blühenden Colorit und an der Behandlung, die nicht nur kühn und leicht, sondern hier gar, in Vergleich mit seinen frühern Werken, etwas nachläßig ist. Es enthält übrigens geistreiche Köpfe, einen großen Styl im Ganzen, edle Formen in einzelnen Theilen, und einen Reichthum schöner Gedanken, besonders in den entferntern Gegenständen, wo der Schiffstreit vorgeht und wo ein paar Reuter gegen einen Haufen Sarazenen anrennen, welche auf der Spitze einer Erdzunge gelandet haben. Die ganze Composition des Werks hat aber nicht das Gefällige, Ueberzeugende, Treffende an sich, wie so viele andere Arbeiten Rafaels, welche unverbesserlich jede Forderung erfüllen und jedem Wunsch zuvorkommen. Die nächsten Gegenstände, der Papst auf dem Throne sitzend und betend, von seinem Hofstaat umgeben und die Gefangenen, welche vor ihn gebracht werden, interessiren weniger als der Streit in der Ferne. Der Beschauer eines Bildes will

beschäfftigt oder unterhalten seyn; man mag gerne ohne Gefahr eine Schlacht mitmachen und sich im Getümmel des Streits befinden, bey der Nachhut oder beym Gepäcke unter diesen Umständen müßig zu sitzen, ist verdrießlich und langweilig. Es kann seyn, daß Rafael hierin nach der Vorschrifft handeln mußte und seine Figuren auf solche Weise zu ordnen genöthigt war, aber dieses ist allenfalls doch nur eine Entschuldigung für ihn und nicht für das Bild.

Licht und Schatten sind, nach des Meisters gewöhnlicher Art, in einzelnen guten Massen gehalten, aber überall zerstreut, es scheint nirgends keine triumphirende Hauptmasse zu geben, welche das Auge auf sich ziehen und fest halten könnte, sondern alle Figuren des Vordergrundes werden beynahe gleich stark beleuchtet. Die wenigen Falten sind groß und breit, doch nicht vom auserlesensten Geschmack.

Der Brand im Borgo.

Das Interesse, welches dem Bilde von der Anlandung der Sarazenen mangelt, findet man hingegen auf das reichlichste im Incendio del Borgo, auf der andern Wand. Alle Gegenstände sind wichtig, anziehend, alles lebt und bewegt sich. Der Beschauer wird ergriffen,

theilt die Noth, leidet mit und möchte mit helfen. Man vergißt beynahe über den dargestellten Dingen die Art wie sie dargestellt sind. Es ist ein gemahltes vollkommenes Gedicht, aber kein vollkommenes Gemählde. Der Styl ist groß, und im Durchschnitt größer und gewaltiger als in keinem andern von Rafaels Bildern im Vatikan. Die Behandlung leicht und sogar ein wenig flüchtig, die Zeichnung so wie die Formen, sind im Ganzen gut und schön, aber in den Theilen findet sich nicht mehr die Sorgfalt, Richtigkeit und Fleiß, wie bey den frühern Werken bemerkt und gelobt worden. Hingegen kann die Anordnung des Ganzen nicht minder als der Theile durchaus für musterhaft, und die große Hauptgruppe, in der Mitte des Bildes, als ein Meisterstück gelten. Der Ausdruck ist sehr stark, lebendig, voll Seele, doch nicht so zart und natürlich wie in der Disputa über das Sacrament, und nicht so fein wie in der Schule von Athen, sondern es nähert sich das ganze Bild, seiner Art und Style nach, mehr dem Heliodor, oder dem Attila, kömmt ihnen aber im Colorit und Uebereinstimmung der Farben, im Ganzen, nicht gleich, und mag auch wohl nie große Verdienste in diesen Theilen der Kunst gehabt haben.

Wenn man annimt, daß der Vorfall bey Nachtzeit

geschieht, und daß entweder Feuer oder Mondschein oder beydes die Ursache der Beleuchtung in diesem Bilde seyn soll, so ist der Effect davon keineswegs natürlich gerathen, man könnte vermuthen, daß Dämmerung bedeutet wäre, allein die Figuren werfen Schlagschatten auf die Erde, und doch ist dem Licht des Feuers keine Wirkung zugestanden worden. Uibrigens sind die Massen von Licht und Schatten hüsch, groß und breit, auch kräftig genug und heben die Gegenstände vortrefflich. Es ist mehr als wahrscheinlich daß dieses Bild nicht durchaus von Rafaels eigner Hand gemahlt ist, es fehlt nicht nur die Uebereinstimmung, sondern der Jüngling, welcher den Alten trägt, der Knabe, welcher neben her geht, der Mann, welcher sich von dem brennenden Gebäude herunterläßt und andere Figuren mehr, haben ein schmuziges, grauers Colorit als die ächten Arbeiten unsers Meisters in Fresko zu haben pflegen. Hingegen ist das blaugekleidete Mädchen, welches den löschenden Männern Wasser zureicht, sich umwendet und der Frau, die Wasser bringt zuruft, hell und blühend gemahlt, so zeichnet sich auch die genannte Frau, die, wegen ihres herrlichen, vom Sturm bewegten Gewandes, sehr berühmt ist, durch ein warmes kräftiges Colorit besonders aus.

Krönung Carl des Großen.

Das dritte Bild dieses Zimmers stellt die Krönung Kaiser Karl des Großen vor, und soll, nach Rafaels Zeichnung, von Julius Romanus ausgeführt seyn. Es ist mit vielem Fleiß und Sorgfalt behandelt, hat ein zwar schmuziges und trocknes, dabey aber kräftiges Colorit und viele geistreiche, treffliche Köpfe. Man muß die Erfindung und Anordnung dieses Werks im Ganzen loben, ob sie gleich nicht die angenehmste ist, denn bey einer solchen Menge gleichgekleideter Figuren, die alle der Ceremonie zusehen, war es in der That keine leichte Sache die Einförmigkeit zu vermeiden; der gewandte Künstler hat aber mit verschiedenen kleinen, wohlersonnenen Motiven diesem Uebel zum Theil abzuhelfen gewußt. Daß der Gegenstand jedoch dürftig und für mahlerische Darstellung unbequem war, zeigt die beygebrachte Episode von Männern, welche eine Bank und Gefäße herreintragen, nur allzudeutlich.

Schwur des Papstes Leo III.

Die Erfindung des vierten Bildes, wo Papst Leo III seine Unschuld beschwört, soll ebenfalls Rafaeln angehören. Sie ist einfacher, gefälliger und mehr in seiner gewöhnlichen Manier, auch ist Julius Romanus in der

Ausführung glücklicher gewesen und hat sich, mit mehr meisterlicher Freyheit benommen. Nur schade daß dieses Werk, weil es über dem Fenster steht, und blos vom Reflex beleuchtet wird, wenig genossen werden kann.

Allegorische Figuren.

Im Saale Constantins hat Rafael nicht mehr als die beyden Figuren der Freundlichkeit (Comitas) und der Gerechtigkeit, mit Oehlfarben, auf die Mauer und wahrscheinlich kurz vor seinem Tode gemahlt, die andern Bilder sind erst nachher von Julius Romanus, und, unter desselben Anleitung, von andern Schülern in Fresko ausgeführt worden. Es ist zu vermuthen, daß Rafael nur zu der Schlacht gegen den Maxentius eine vollendete Zeichnung hinterlassen und daß zu den übrigen drey grossen Bildern nur flüchtige Skizzen vorhanden gewesen; wenigstens hat Julius Romanus, sowohl in dem Bild von Uebergebung der Stadt Rom, als in dem andern wo Constantin sein Heer anredet, Gelegenheit gefunden, seine eigenen Erfindungen mit anzubringen. Außerdem rühren noch alle übrige allegorische und andere Figuren und Bilder unter und neben den vier großen Gemählden von ihm her.

Die beyden Figuren der Freundlichkeit und Gerechtig-

keit sind in einem grosten Styl gezeichnet und gemahlt, und im Verhältniß gegen die übrigen Mahlereyen des Saales nur zu kräftig. Die Freundlichkeit hat einen schönen Kopf und reizenden Haarputz, auch ist sie gut beleuchtet; aber die Falten ihres Gewandes sind nicht so zierlich und einfach schön wie an manchen andern Rafaelischen Figuren. Wenn schon die Ausführung überhaupt sehr meisterhaft und leicht ist, so ist doch die Zeichnung in den Theilen nicht vernachläßigt, nur das linke Auge scheint etwas zu groß und zu offen, und da wo der linke Arm an die Brust gränzt, giebt es zu viele Falten. Die Stelle scheint, nicht mit genug Rücksicht, treu der Natur nachgeahmt.

Es fragt sich ob das Lamm, auf welches die Figur den Fuß gesetzt hat, ein hinlänglich bedeutendes Atribut zur Bestimmung des Characters derselben sey?

Die Gerechtigkeit ist etwas grauer und schmuziger colorirt als die Freundlichkeit und ihr Kopf weniger natürlich und gemüthlich, dagegen sind die Falten besser gerathen, die Stellung sehr zierlich, und die Zeichnung im Ganzen vortrefflich. Besonders ist der erhobene linke Arm sehr schön.

Ihr zur Rechten steht ein Strauß als Atribut, die Bedeutung desselben ist schwer zu errathen.

Schlacht des Constantin.

Die Schlacht des Constantin, oder vielmehr der Sieg desselben über den Maxentius, ist, in seiner Art, ein vollkommenes Gedicht, wie das Incendio del Borgo in einer andern, und gehört ohne Zweifel mit unter die vorzüglichsten Producte von Rafaels Geist. Er hat darin, mit bewundernswürdiger Kunst und Verstand, den bedeutendsten Moment und die besten Motive, welche kriegrische Auftritte darbieten, gewählt, und auf diesem Wege, nicht nur seinen Gegenstand, sondern gewissermasen dieses ganze Fach erschöpft. Die Schlacht des Constantin scheint in Rücksicht der Erfindung wirklich ein unübertreffliches Werk zu seyn, denn sie hat bis jetzt allen Künstlern, welche einen ähnlichen Gegenstand behandelt, zum Canon gedient, und selbst die besten sind genöthigt gewesen, in interessanten Stellen, mehr oder weniger offen oder versteckt, von ihr zu borgen.

Julius Romanus hat sich mit der Ausführung dieses Bildes Ehre gemacht, er erreicht freylich die Arbeiten des Meisters weder im Colorit noch im lebendigen Ausdruck, noch in der Uebereinstimmung der Formen und Farben; aber man sieht überall die beste Intention und viel Fleiß. Die Behandlung ist auf die Art, wie im Heliodor und

Attila, die Farben wohl in einander vertrieben, und nur selten Schraffirungen gebraucht, doch sind die Striche nicht so kühn und leicht, deswegen auch die Contouren alle ein wenig hart und schwer ausfallen. Die Zeichnung ist an sich ausführlich, aber nicht immer untadelhaft, das Colorit ist stark genug, nur ein wenig troken und roh. Im Licht sind die Fleischtinten ziegelfarbig, in den Schatten schwarz und schmuzig.

Taufe Constantins.

Die Taufe Constantins hat Franz Penni, il Fattore genannt, ausgeführt. In Vergleichung mit der Schlacht ist es schwächer, verwischter und unentschloßner, sowohl in Farbe als Behandlung, man bemerkt hin und wieder verschobene, kleinliche, unrichtig gezeichnete Stellen, aber daneben auch viel Wahres und Gemüthliches im Ausdruck, welches, so wie der auf die Ausführung verwendete Fleiß, gelobt werden muß. Die Gewänder sind hübsch gelegt, ihre Massen aber werden oft unterbrochen, und verlieren daher das Auffallende, Wirksame.

Schenkung.

Das Gemählde von der Schenkung der Stadt Rom an den Papst Silvester wurde von Rafael da Colle aus-

geführt. Es ist sehr bestimmt, meistens auch gut gezeichnet, und der Ausdruck in den Gesichtern lebhafter als im vorigen Bild, die Behandlung kecker, und das Colorit nähert sich in Stärke und Ton der Schlacht des Constantin. Es ist rußig in den Schatten, im Licht ziegelfarbig und grell aufgehöht. Die Gewänder sind zum Theil schön gelegt, nur sollten die Massen reiner gehalten seyn, es fehlt überhaupt im ganzen Werk die Ruhe.

Nachdem wir nun die einzelnen Kunstwerke Rafaels durchgegangen, erheben wir uns zu einem allgemeinen Blick über sein Talent, und betrachten selbiges nach den verschiednen Rubriken, in welche man die Eigenschafften und Erfordernisse eines Bildes einzutheilen pflegt.

Von der Erfindung in Rafaels Werken.

Die Gabe der Erfindung hat kein neuerer Künstler in dem Grade besessen, wie Rafael, keiner so glücklich, wie er, jeden Gegenstand von der besten und treffendsten Seite aufzufassen und darzustellen gewußt. Bey der Fruchtbarkeit, der großen Mannigfaltigkeit seiner Gedanken, bey dem poetischen Talent, welches ihn immer nach der Höhe zieht, und zum kühnern Fluge reitzt,

mischt er doch selten etwas überflüssiges in seine Werke. Die Hauptsache behält immer die Herrschafft, die Nebensachen werden niemals zu mächtig. * Unbestochen und streng prüft er alles, ordnet alles, und wählt die nächsten einfachsten Mittel, um den vorgesetzten Zweck zu erreichen, darum scheint Rafael in seinen besten Werken nicht eigentlich zu erfinden oder zu dichten, sondern er läßt uns glauben, alles sey unmittelbar aus der Sache selbst, und gleichsam ohne sein Zuthun, entsprungen, es könne und müsse nur so und nicht anders seyn. Diesen Character der Ueberredung, des Natürlichen, Ungezwungenen, der höchsten Wahrscheinlichkeit tragen fast durchaus alle, selbst die feinsten und glänzendsten Gedanken in Rafaels Bildern, und werden dadurch noch um so

---

* Es giebt unsers Wissens nur zwey Beyspiele, wo man ihn des Gesuchten oder Spitzfindigen zeihen könnte, das eine wo, zum wenigsten in der Anwendung, nicht sein gewohnter Geschmack herrscht, kömmt in einem der Deckengemählde im Zimmer der Schule von Athen vor, an der Figur der Philosophie, deren Gewand querdurch aus vier Steifen zusammengesetzt ist, welche, mit Stickerey und Farben, auf die vier Elemente anspielen; das andere ist der Vogel Straus, bey der Figur der Gerechtigkeit, im Saale Constantins, dessen Bedeutung dunkel, ungewohnt und deswegen nicht recht faßlich ist.

viel anziehender. Einigemal ist es ihm gelungen, seinen Gegenstand ganz zu erschöpfen, oder mit andern Worten, demselben alles Bedeutende und Zweckmäßige so rein und vollkommen abzugewinnen, daß die nachfolgenden Künstler keine unbenutzte Motive, oder eine andere eben so interessante Seite für die Darstellung ausfindig machen konnten, und also sein Werk als Canon anerkennen, dasselbe wiederholen, oder nothwendig schlechter werden mußten. In diesem Falle haben sich selbst die größten Meister befunden, welche seit Rafaels Zeiten eine Verklärung, einen Kindermord, oder die Pest zu mahlen unternommen. Eben so hat die Bataille von Constantin allen Künstlern, welche, im heroischen Sinne dieses Fachs der Kunst, namhafte Werke geliefert, zum Muster dienen müssen. Sie sind nebst noch mehrern andern, die zwar nicht so oft nachgeahmt worden,* als Darstellung im Ganzen betrachtet, vollendete Werke, und in so ferne sich von dem Möglichen urtheilen läßt, unübertrefflich. Es gibt sogar ein paar Beyspiele, wo Rafael selbst, indem er eine Geschichte zum zweytenmale darstellte, aus Ueberzeugung das Beste, Zweckmäßigste und Ausdruckvollste gefunden

* Das Incendio del Borgo, das Opfer zu Lystra, Pauli Predigt zu Athen, der Tod Ananias u. a. m.

zu haben, genöthigt war, sich zu wiederholen, wie solches in den Figuren des Moses und Jacobs, in den Gemählden vom feurigen Busch und der Himmelsleiter geschehen ist, welche in den Logen, so wie in den Stanzen, auf ähnliche Art gebildet sind.

Aus eben diesem Grund, aus der Ueberzeugung vom Guten und Wahren, hat unser Künstler in mehreren seiner Bilder den Massaccio vor Augen gehabt, und besonders in der Vertreibung des Adams und der Eva aus dem Paradiese, in den Logen; jenes Gemählde in der Capelle Brancacci, all Carmine, zu Florenz verbessert nachgeahmt. Die Figur des Kaisers Constantin in der Bataille gegen den Maxenz soll aus einem Basrelief im Pallast Justiniani entlehnt seyn, und im Opfer zu Lystra diejenigen, welche den Ochsen schlachten wollen, aus einem andern Basrelief, welches jetzt in der florentinischen Sammlung ist. Freylich hat es auch nicht an Tadlern gefehlt, welche ihm deswegen Armuth der Erfindung vorgeworfen, nnd sein großes, schöpferisches Talent läugnen wollten; sie scheinen aber den Unterschied nicht bedacht zu haben, der sich in diesem Fall zwischen einem mittelmäßigen und einem vortrefflichen Künstler findet, jener wird aus Mangel, Armuth und Trockenheit des Geistes zum Raube verleitet, er macht eine ungeschickte Anwen-

dung desselben, das Mißverhältniß zwischen seinem eignen Erzeugniß und diesen fremden Theilen zeigt sich auffallend zu seiner Schmach und zum Verdruß des Beschauers. Wenn hingegen ein großer Mann, wie Rafael, auf welchen kein Verdacht fallen kann, es habe ihm an eigner Erfindung gemangelt, eine Figur oder den Theil eines fremden Kunstwerks unverbesserlich gedacht und zu seinem Zwecke passend findet, wenn er sie darum in sein Werk aufnimmt, und mit den Elementen desselben so verwebt, daß sie nun ein gleichartiger, mitwirkender Theil davon werden; so erwirbt er sich ohnstreitig ein Recht darauf, und eignet sich solche an. Hätte er sie nicht gefunden, da er ihrer bedurfte, so würde er etwas ähnliches erfunden haben, und es geschieht wohl öfters, als man gemeiniglich glaubt, daß große Künstler sich in Gedanken begegnen, und daß ihre Werke sich in einigen Theilen ähnlich sind, ohne daß einer die Absicht gehabt, den andern zu copiren. Wenn aber Rafael die genannten Stücke auch wirklich absichtlich entlehnt, so verdient er noch immer Lob dafür, daß er, weise und bescheiden, das Gute überall zu suchen und zu schätzen wußte, und aus Liebe zum Besten, zur Wahrheit, dem Ruhme neu zu seyn, entsagt hat. Möchte nur dieser Geist, der einzige, welcher uns sicher vorwärts zum

Guten leitet, länger gedauert haben, oder zum Besten der Kunst jetzt unter uns wieder erwachen.

Von der Anordnung.

Das Capitel über die Anordnung in Rafaels Werken könnte sehr weitläufig werden, wenn man, da er hierinn unter den neuern der vollkommenste Meister war, alle seine vatikanischen Bilder mit Rücksicht auf diesen Theil der Kunst, von Stück zu Stück durchgehen, und ihre Verdienste gehörig aus einander setzen wollte; wir müssen aber jedem wackern Künstler und ächten Liebhaber wünschen, daß er sie selbst sehen möge, denn sie sind die vorzüglichste, ja man kann hinzusetzen auch die einzige Schule, in welcher man hierüber deutlichen Unterricht erlangt. Mit dem größten Ernst und Eifer kann der Schrifftsteller nicht vollkommen anschaulich und deutlich werden, und den Kupferstichen fehlt es in diesem Falle, wenigstens im Detail, meistentheils an gehöriger Strenge und Genauigkeit. Wir wollen daher, um wenigstens in der Uebersicht von Rafaels Kunstcharacter keine Lücke zu lassen, im Allgemeinen und Besondern nur das Nothwendigste anzeigen, und uns dabey so kurz und deutlich als möglich zu fassen suchen.

Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist von der

besondern Anordnung seiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder sorgfältig zu unterscheiden, jenes sind die allgemeinen großen Schönheiten, die im Plan des Ganzen liegen, dieses einzelne Zierrathen, womit der Meister sein Werk geschmückt, angenehmer und unterhaltender gemacht hat. Man erlaube uns bey der Verwandschafft der bildenden und redenden Künste, zur nähern Versinnlichung dieser Sache ein Gleichniß von der Poesie herzunehmen. Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist der Disposition der Materien im Gedichte gleich, und die besondere Anordnung der Glieder ist, wie der Versbau, Klang und Wortfall; jene gehört fast ganz der Erfindung an, oder ist zum wenigsten innigst mit derselben verbunden, das Genie übt sie zwar fast immer, ohne ihre Regeln genau zu kennen, und ohne Genie wird es wohl umsonst seyn, sie nach Regeln ausüben zu wollen; diese aber ist eine Tochter des Fleisses, gewandter Uebung und Geschmacks, man kann ohne dieselbe ein großer Künstler seyn, und sie allein macht ihn nicht aus; doch wird er eine solche nicht verschmähen, leicht fassen, anwenden, und seinen Werken dadurch noch mehr Werth ertheilen können.

In der allgemeinen Anordnung eines Bildes wird

wohl immer mit Recht eine gewisse Symetrie beobachtet. Es ist dem Beschauer angenehm den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen, er will aber auch das Uebrige, das Minderwichtige, nicht gerne verlieren, er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt und gleich darauf wieder müßig und gleichgültig seyn. Diese Bedingungen machen in jedem Bilde eine Mitte und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe, welches der Mahler um so weniger aus der Acht lassen darf, als er auch dafür sorgen muß, das Interesse auf die ganze Fläche seines Bildes so auszutheilen, daß keine leere Stelle, die nichts Anziehendes enthält, in demselben übrig bleibe.

Rafael scheint diese Grundsäze stets gegenwärtig gehabt zu haben, er hielt indessen die Bedeutung und den Ausdruck, mit Recht, für höhere Pflichten, als daß er nicht, wo es dieselben erfoderten, Ausnahmen von der Regel gemacht haben sollte. Niemand wußte so gut wie er, sich in einen gegebenen Raum zu fügen, und seine Gewandheit in diesem Stück ist in der That bewundernswürdig. Die sonderbaren Formen, welche Thüren, Fenster und Gewölbe oft zur Bedingung seiner Bilder gemacht haben, scheinen ihm nicht nur keine Hindernisse in den Weg

zu legen, sondern müssen blos dazu dienen um seiner Kunst noch mehr Glanz zu leihen.

Die Disputa über das Sacrament ist in Rücksicht auf Anordnung überhaupt zwar das schwächste von Rafaels Bildern im Vatikan, indessen sieht man doch an demselben die Befolgung der oben angegebenen Regeln. In der Mitte theilt die Dreyeinigkeit und das ausgesetzte Abendmahl auf dem Altar das Gemählde, auf jeder Seite ist den Heiligen, Kirchenvätern, Patriarchen und Engeln ohngefähr ein gleiches Maas von Interesse zugetheilt. Man kann dieser Anordnung des Ganzen vorwerfen, daß sie etwas zu auffallend symetrisch sey, zwar nicht wegen dem gleichen Gewicht, welches auf jede Seite des Bildes gelegt ist, sondern weil die in der Höhe schwebenden Engel die Linie von der Reihe Patriarchen und Heiligen wiederholen, welche neben Christus zu beyden Seiten auf Wolken sitzen, und weil die Dreyeinigkeit mit goldner Glorie sich sehr ausnimmt, und in einer ganz geraden Linie über dem Altar und der Hostie steht. Maria und Johannes Bapt. sollen zwar eine Art von Kegelgruppe damit formiren helfen, sind aber mit den göttlichen Figuren nicht innig genug verbunden, noch von den übrigen hinlänglich abgesondert.

Der Parnaß ist im allgemeinen ohngefähr nach eben der Regel angeordnet wie die Disputa, nur ist die Kunst der Anordnung gebildeter und versteckter. Apollo sitzt in der Mitte, zu beyden Seiten die Musen, deren Gruppen durch die zunächst stehenden Dichter mit den größern Hauptgruppen in den Winkeln des Bildes verbunden sind. Fein ist der Gedanke und schön in die Anordnung verschlungen, daß Homer gleichsam für eine Muse gerechnet wird, zwar gehört seine Figur nicht zur Gruppe der vier Musen zur linken, steht aber zunächst bey denselben und zeichnet sich durch mehr Bewegung und Handlung von den übrigen Dichtern aus, wodurch das Gleichgewicht auf dieser Seite hergestellt wird.

Die Schule von Athen ist als ein herrliches Muster der Anordnung zu betrachten, Plato und Aristoteles mit zwey Reihen ihrer Zuhörer, stehen in der Mitte, Socrates unterweißt auf der einen Seite; ihm und der Gruppe seiner Zuhörer entgegen steht der Philosophe, welcher einem die Stufen hinan steigenden Jüngling den Weg zeigt, und ein anderer, der einem Schüler dictirt ꝛc die beyden großen Gruppen vom Pythagoras und Archimedes stehen im Vordergrund einander ebenfalls gegenüber, Diogenes füllt den leeren Raum auf der Treppe in der Mitte aus;

weil aber die Gruppe vom Pythagoras und was derselben anhängt weiter als die Gruppe des Archimedes in das Bild hineintritt, so liegt er etwas weiter nach dieser Seite zu, und hilft das Gewicht derselben vermehren. Ueberall ist die Gruppe der Gruppe, Handlung der Handlung entgegengesetzt, jedes Gewicht hat sein Gegengewicht erhalten, Symetrie und Contrast herrschen durch das ganze Bild und in allen Theilen desselben.

Heliodor besteht eigentlich nur aus zwey Hauptstücken, hier die Bestrafung des Tempelräubers, und am andern Ende das erschrockne Volk, das durch die Gegenwart des Papstes beschützt zu seyn scheint, der, ruhig und ernst, der Strafe zusieht, sieht wie die Kraft seines Willens am Heliodor vollzogen wird. Der betende Hohepriester ist als ein Nebenwerk oder untergeordnete Figur behandelt und dient in der Anordnung blos dazu die beyden Hauptgruppen zu verbinden.

Attila ist ohngefähr auf gleiche Weise angeordnet. Attila mit seinem Heer ist dem Papst und seinen Begleitern entgegengesezt, auf der Seite von diesen sind noch die drohenden Apostel, und so wiegen die wenigen Figuren der einen Seite die grössere Zahl der andern, durch die Zugabe von mehrerer Kraftäußerung auf.

In der Messe zu Bolsena steht der Priester, als Hauptfigur des Bildes, fast in der Mitte desselben und als solche erhält er durch die Chorknaben, mit denen er gruppirt, das Uebergewicht über die Figur des Papsts, der gegenüber kniet, und als die andere Hauptfigur zu betrachten ist. Die Cardinäle und Schweitzer wiegen durch Grösse, Masse und helle Farben die entgegenstehende Gruppe des Volks auf. Man wird leicht bemerken, wie Rafael im Heliodor, Attila in der Messe zu Bolsena zwar etwas mehr Freyheit gehabt, aber sich auch zugleich freyer benommen, als er zuvor in der Disputa über das Sacrament, im Parnass und in der Schule von Athen gethan hatte. Das Incendio del Borgo war ihm zu dieser freyen Art anzuordnen noch mehr behülflich. Da der Gegenstand selbst den Ausdruck der Verwirrung, der Noth und Angst erfordert, und also die Symetrie mehr zu verstecken befiehlt; so ist solche darum in diesem Gemählde noch weniger auffallend und nur im Allgemeinen beobachtet. Die Mittelgruppe der flehenden Figuren und der Frau, welche ihr Kind im Schoße zu bergen sucht, ist mit der andern fliehenden Frau und den vor derselben herlaufenden zwey Kindern genau verbunden, so daß sie fast nur ein Ganzes auszumachen scheinen. Diese fliehende Frau, das Mädchen, welches denen, die löschen, Was-

ser reicht, nebst dem Manne, welcher die Gefäße abnimmt, sind den Figuren des jungen Mannes der sich von der Mauer herabläßt und demjenigen, welcher sich auf die Zehen hebt, um das Kind zu empfangen, das ihm von der Frau aus dem brennenden Hause zugereicht wird, entgegengesetzt, und eben so der Jüngling, welcher seinen Vater rettet, der berühmten Figur des Weibes mit den Wasserkrügen.

Die Schlacht Constantins verdient in Rücksicht auf die Kunst der Anordnung unter die größten Meisterstücke unsers Künstlers gezählt zu werden, wir halten sie auch dießfalls in ihrer Art für eben so vollkommen und preißwürdig als die Schule von Athen in der ihrigen ist. Denn, wenn das auffallend Zierliche, Geordnete, Abgewogne bey dieser sich zu der ruhigen Würde des Gegenstandes sehr gut schickt, so hatte die Kunst doch wenigstens den Vortheil, daß sie sich zeigen durfte. In der Schlacht Constantins aber, wo Unruhe und Getümmel herrschen mußte, konnte sie nur versteckt wirken, also wurde hier ohne Zweifel ein noch grösserer Aufwand erfordert, um zu gleichem Grad der Vortrefflichkeit zu gelangen. Der Kaiser Constantin ist eigentlich Mittelpunct und die Hauptperson des Ganzen, das siegende Heer folgt seinem Füh-

rer und vor ihm her ist Flucht und Niederlage der Feinde. Bey aller anscheinenden Verwirrung, Unruhe und Geräusch ist dennoch immer einer jeden Gruppe, oder Masse von Figuren, eine andere entgegengesezt, die ihr das Gleichgewicht hält; kein Theil des ganzen, großen Bildes ist müßig, oder leer, keiner überwiegt, sondern das Interesse ist, von der Mitte aus, mit unübertrefflicher Kunst und weisem Bedacht gegen die Enden des Bildes gleich abnehmend ausgetheilt.

Diesen Betrachtungen über Rafaels Werke, die Anordnung im allgemeinen betreffend, wollen wir nun noch einiges von der Anordnung der einzelnen Theile beyfügen.

Der Wohlklang eines schönen Verses ergötzt das Ohr des Hörers, auch ohne daß derselbe die Ursache, welche dieses Vergnügen bewirkt, einsieht, und eben diese Bewandniß hat es in der bildenden Kunst mit der Vertheilung und schönen Anordnung der Glieder und Theile von Figuren, oder ganzen Gruppen; sie gefällt und vergnügt allgemein und zum wenigsten sinnlich, wenn auch die geheime Kunst davon nicht begriffen wird. Rafael erkannte dieses viel zu gut, als daß er nicht die möglichste Sorgfalt und allen Fleiß darauf verwendet haben sollte; und in der That, an Geschmack, Zierlichkeit,

Gewandheit und leichter freyer Bewegung, da wo die Umstände ihm enge Fesseln anlegen, hat ihn von allen neuern keiner je erreicht. Immer ungezwungen und natürlich, scheinen seine ausstudirtesten Gruppen ein Werk des Zufalls zu seyn, und demohngeachtet sind einige derselben von solcher bewundernswürdigen Eleganz, daß sie selbst den besten Werken der Alten nahe kommen.

In den vier allegorischen Figuren der Decke im Zimmer der Schule von Athen und in den vier andern Bildern daselbst, das Urtheil Salomons allein ausgenommen, welches künstlicher und zierlicher geordnet ist, bemerkt man noch nichts ausgezeichnet gutes von dieser Art, unser Künstler scheint damals noch mit dem bloßen Contrast zufrieden gewesen zu seyn. In der Disputa über das Sacrament ist aber alles schon viel kunstreicher; doch bediente er sich auch hier meistens nur noch der dreyeckigten Form, wie die schönsten Stellen dieses Bildes zeigen, im Parnaß versuchte er, in den Gruppen der Musen mit dem Apollo, die Extremitäten der Figuren, Hände, Füße, Köpfe mehr in einem Kreise herum anzuordnen, welches die vollkommenste Form ist. Sie gelang ihm zwar nicht ganz rein, unterdessen sind beyde Gruppen doch sehr zierlich, anmuthig und von großer Mannigfal-

tigkeit. Bey der Schule von Athen ist die Stellung der Hände des Plato und des Aristoteles vorzüglich schön und besonders die Gruppe des Archimedes mit seinen Schülern, ein Meisterstück der Anordnung, die entgegengesezte Gruppe vom Pythagoras und den Figuren um ihn her ist ebenfalls schön, obschon sie jener nicht gleich kömmt.

Das Gemählde von der Klugheit, der Mäßigkeit und Stärke ist überhaupt reizend angeordnet, der Knabe, welcher eine Fackel hält, füllt den Raum zwischen der Klugheit und der Mäßigkeit sehr schön aus, auch die beyden Kinder, deren das eine neben der Stärke Zweige von der Eiche bricht, das andere der Klugheit den Spiegel vorhält, können für musterhaft gelten, weil sie zugleich Contrast und Symetrie haben. Die Gruppe vom Heliodor, dem Reuter und den zwey herabschwebenden Jünglingen, kann als vortreffliche Anordnung, selbst neben der vom Archimedes und seinen Schülern bestehen, auch ist die von den Weibern in eben demselben Gemählde sehr schön. Wir bemerken ferner als vorzülich die Weiber mit Kindern, welche in der Messe von Bolsena, zur linken im Bilde sitzen, den Attila und besonders den Noah, welchem Gott befiehlt die Arche zu bauen, in der Decke dieses Zimmers, auch die Gruppen der Weiber

und Kinder auf dem Vordergrunde im Incendio del Borgo ist werth hier angeführt zu werden.

Die Schlacht Constantins wurde schon oben, in Rücksicht der Anordnung des Ganzen, als ein Meisterstück gelobt und sie enthält auch, wenn wir die Anordnung ihrer Theile betrachten, eine Menge Schönheiten. Die Gruppe von dem Alten Krieger, welcher den erschlagenen Jüngling aufhebt, ist bekannt und so vortrefflich, daß es unnöthig wäre, noch andere Beyspiele zum Beweiß anzuführen.

Rafael hat sich immer in acht genommen, die Figuren mit Gliedern quer zu durchschneiden. Er wählte auch niemals Stellungen wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erscheint, welches insgemein Undeutlichkeit verursacht, sondern ein Glied, Gliedestheil, Gewand, und was es sonst seyn mag, ist entweder ganz verborgen, oder es kömmt so viel von demselben zum Vorschein, daß seine Form unzweifelhaft und deutlich in die Augen fällt. Nie läßt er zwey Glieder, oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, so daß nur ein Streifen dazwischen bliebe, noch weniger darf,

sich ihr Contour nur blos berühren, sondern er tritt entweder beträchtlich weit herein, oder bleibt so entfernt, daß nie eine Zweydeutigkeit statt finden, das Auge ohne Mühe jedes Ding leicht unterscheiden kann, und nirgends Einförmigkeit oder Wiederholung, sondern überall Contrast, Wechsel und Mannigfaltigkeit entsteht.

Da wo Contoure zusammen stossen, sich abschneiden, sah unser Künstler sich allemal wohl vor, daß solches nicht in einem spitzen Winkel geschehe, und dadurch ein kleines magres Aussehen gewönne, sondern sorgte, auf allerley Weise, daß jedes Zusammenstossen und Durchschneiden der Linien in möglichst stumpfen Winkeln und, dem zufolge, sanft und gefällig seyn möge.

Rafaels Ausdruck.

Ausdruck der Leidenschafften ist dasjenige von unsers Künstlers Verdiensten, welches am meisten anerkannt ist, und worinn er allgemein für den größten Meister geachtet wird. Seine Bilder sind auch in der That vorzüglich vor allen andern, ganz Herz, Gemüth und Seele.

Diese glänzende Seite in Rafaels Kunstcharacter wird sich am deutlichsten entwickeln lassen, wenn wir uns die Mühe nehmen, eins von seinen einfachern Ge-

mählden in den Stanzen, blos in Rücksicht auf den Ausdruck zu betrachten. Es ist die Messe von Bolsena. Der Mahler hatte in diesem Bilde die verschiedenen Grade des Affects darzustellen, welche die Wundererscheinung, daß aus einer geweihten Hostie Blut fließt, in den Personen nach dem besondern Character einer jeden hervorbringt. Wir werden sehen, wie er diese Aufgabe behandelt, und ob es ihm gelungen, diese Wirkungen angemessen und deutlich auszudrücken.

Mit Erstaunen sieht der Priester die blutige Hostie an, das befleckte Tuch will der sich öffnenden Hand entfallen. Es ist dem Mahler geglückt, selbst das Unbewegliche, das gleichsam Versteinerte, im Augenblick des Erstaunens, in die Stellung des Priesters zu legen. Den Papst, welcher gegenüber kniet und die Hände zusammengelegt hält, kann der Vorfall in seinem Gebet kaum ein wenig aufhalten, er sieht auf den Priester, sieht seine Verwunderung und die Ursache derselben. Ihm ist das Wunder kein Wunder. Er weiß alles, faßt alles, und ihn bewegt nichts. Von den beyden Cardinälen, die zunächst hinter dem Papst auf den Stufen knien, sieht derjenige, welcher die Hände auf die Brust gelegt hat, grimmig auf den Priester hin; er sieht, daß die

Wundererscheinung von desselben Unglauben herrührt, und glüht darum auf, in heiligem Eifer, er ist ganz Bewegung und Leben, seine Augen funkeln, das graue Haar fliegt, die Finger scheinen sich zitternd zu bewegen, von zorniger Wallung geröthet. Sein Nachbar von minder lebhaftem Temperament und blassem Gesicht, bleibt gelassener, er sieht mehr auf das so geschieht, als auf die Ursache desselben, und betet zum Herrn, der im Wunder erschienen ist. Hinter den Cardinälen knien zwey Prälaten. Der jüngere sieht aufmerksam auf das was vorgeht, doch ohne viel weitern Antheil zu nehmen, hingegen dem nähern, bejahrten, blassern, dessen Gesichtszüge fast an Karrikatur gränzen, ist die Sache sehr bedenklich; erstaunt zieht er die Augenbraunen hoch empor, und überlegt was wohl daraus entstehen könne, und werde. Die Schweizer sind natürliche gute Wesen, mit Knechtsgesichtern, nicht fähig in die Sache und Ursache einzudringen; der hinterste sieht blos den Papst an, ein anderer bleibt ganz ungerührt, und schaut aus dem Gemählde heraus, der vorderste zeichnet sich vor den andern durch edlere Züge aus. Ehrlichkeit und Bonhomie sind auf sein Gesicht geprägt. Liebliche Bilder schöner harmloser Jugend erblickt man in den vier Chorknaben. Der so zunächst am Priester kniet, mit einer wahren

Engelsphysiognomie, hat schon gesehen und begriffen, und wendet sich zu dem hintersten um, * dieser ist das anmuthigste Bild jugendlicher Gutmüthigkeit, Unschuld und Einfalt, blühend von Farbe, lichtbraune Locken hängen ihm von der Scheitel herab, er sieht bewegt und erstaunt zu, und öffnet die Lippen, wie zum sprechen und dem andern zu antworten; der Dritte ist jünger, noch kaum über die Jahre der Kindheit hinaus und hat den ungemischten Ausdruck von Aufmerken und Begierde zu sehen was vorgeht, der nächste hat am meisten Jahre und Unterricht, die Hand auf der Brust, scheint er die Hostie zu verehren, und das Wunder glaubig anzuschauen.

In dem Haufen des Volks, womit die Motive allgemeiner und einförmiger sind, ist die Abwechslung und zarte Verschiedenheit des Ausdrucks noch mehr bewundernswerth. Von den beyden Männern, welche erhöhet auf einer Art Bühne stehen, macht einer den andern auf das was geschieht aufmerksam, dieser überlegt mit tiefem

---

* Rafael scheint sich zwischen diesen beiden Figuren ein näheres Verhältniß gedacht zu haben, entweder Brüder oder innige Freunde.

Nachdenken, unten drückt eine Figur, von deren Gesicht man wenig sieht, mit aufgehobener Hand, ihre Verwunderung aus; ein Jüngling mit schlichten ganz schwarzen Haaren, und etwas starken Colorit, als ob er viel der Sonne ausgesetzt gewesen, ehrlich, überaus sanft und gutmüthig, schlägt sich glaubig, mit der einen Hand, die Brust, in der andern die Mütze haltend; er giebt der Hand eines äusserst Verwunderten, der hinter ihm steht, laut wird, und aufschreyt, nach, da ihm derselbe, um besser sehen zu können, den Kopf auf die Seite schiebt; über die Schulter des letzten schaut wieder ein anderer, mit äusserster Aufmerksamkeit, herüber, neugierig auf das was geschieht, und hält sich an seinem Vormann an. Ein Bauer mit kurzem Bart und schlichten, an den Enden gelockten Haaren, dessen starke nervige Arme, hohe Backenknochen, eingefallene Muskeln, nebst dem Gewand seinen Stand anzeigen, betet an. Eine alte Frau hält, bewundernd, beyde Hände empor, und ist im Begriff sie zusammen zu schlagen. Eine mit beynahe ganz verhülltem Gesicht, welche nicht sehen kann, betet mit zusammengehaltenen Händen. Die vorderste stehende weibliche Figur, ganz Einfalt und Gemüth, schlägt ebenfalls die Brust und ruft den Herrn an. Eine von den Frauen welche unten auf der Erde sitzen, drükt ihren

Säugling, mit unaussprechlicher Liebe und Inbrunst, an sich, ihr Kuß ist ganz Seele, sie möchte den Liebling und sein ganzes Wesen gleichsam in ihr Herz aufnehmen. Die andere hält ihr etwas grösseres Kind ebenfalls mit beyden Händen an sich, und wendet sich nach zwey kleinen Knaben um, die schön sind, hold wie Lieblingsgötter, und einander umarmt halten.

Wenn man alle diese zarten Abstufungen einer einzigen Leidenschaft betrachtet, welche die Ursache der Bewegung und Handlung in diesem Bilde ist, so wird man mit Verwunderung über den Verstand und das große Talent des Mahlers erfüllt werden, der, wie ein geschickter Gärtner, alle Theile seines Bodens aus einer einzigen Quelle nach mannigfaltiger Absicht und Bedürfniß befeuchtet und fruchtbar zu machen weiß.

Vielleicht dürfte man über dieses noch zu behaupten wagen, unser Künstler habe in jeder Figur, aus denen das beschriebene Bild zusammengesezt ist, einen ganzen Stand der menschlichen Gesellschaft repräsentiren wollen; denn es ist keinesweges unwahrscheinlich oder übertrieben, sich seine Gedanken so tief und seinen Geist so umfassend zu denken. Wir sehen ja, daß die meisten Figuren in der Schule von Athen, über das was sie im Bilde wirklich

sind und darstellen, noch eine weitere Beziehung haben. Character, Handlung, Stellung, manchmal sogar Nebenwerke erinnern uns an ihre Lehre, Leben und Schicksale. * Eben derselbe tiefeindringende Sinn hat auch in der Disputa gewirkt, und den Parnaß belebt, nur ist er dort ernster, hier aber heiterer und poetischer, wie der verschiedene Gegenstand es erfordert. Der Ausdruck in Rafaels Werken ist allemal der Handlung genau angemessen, nie frazenhaft übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich; wie ein anderer Proteus tritt er in tausend verschiedenen Gestalten auf, ernst, zärtlich, empfindsam, schwach, weise, kühn, ein Held bald und bald ein Schäfer. Bis zu den obersten Stufen der Menschheit, selbst zu den Engeln, empor tragen ihn die Flügel seines Genius; und wenn er es bedarf, so läßt er sich wieder bis zu den Bettlern und Elenden in die Hütten herab, vergißt seines Zwecks nie, und nie der

---

* Wir sehen den erhabenen etwas schwärmerischen Plato nach der Höhe zeigend, den beweisenden, kühlen Aristoteles, den Sonderling Diogen für sich einsam sitzend. Den sinnenden Epiktet, mit seinem einst zerbrochnen Beine, den unterrichtenden Socrates, den lehrbegierigen jungen Alexander, den eleganten Alzibiades, den strengen, erfindenden Pythagoras ꝛc. ꝛc.

Würde; selbst die niedrige Natur wird bey ihm nicht verächtlich oder niederträchtig. Jeder kleine Umstand ist mit Klugheit benutzt, der Gemüthszustand seiner Figuren offenbaret sich nicht nur aus dem Gesichte, oder der Handlung, sondern wirkt und breitet sich durch alle Glieder und Gliedesglieder aus.

Rafaels Kunst läßt uns fast in allen ihren Theilen ein Fortschreiten bemerken, und so ist auch einige Abänderung im Character seines Ausdrucks. In den Werken aus der frühern Zeit ist er rein, natürlich und von der strengsten Wahrheit, als er aber weiter gekommen war, und anfing die Wirkung, oder das Wahrscheinliche zu suchen, da erlaubte er sich mehr, und jene Gränze der strengen Wahrheit wurde zuweilen ein wenig übertreten. In der Disputa über das Sacrament sehen wir die Menschen mit Neigungen und Leidenschaften, wie im Spiegel, ganz so wie sie sind, wie sie leiden und leben, man befindet sich in der wirklichen Welt; der Parnaß ist hingegen ein poetisches Land, etwas gemüthlich zärtliches, wohlbehagliches, eine milde Schwärmerey verbreitet sich über das ganze Bild, die Figuren nähern sich einander in Sitte und Neigungen, als wenn sie alle zu Einer Familie gehörten, aus Einem Stamme entsprossen wären.

In der Schule von Athen haben sie wieder mehr Verschiedenheit, vom Streit der Meynungen, den Unterschied der Begriffe erzeugt; doch herrscht darinn die Uebereinstimmung, welche eine Gesellschaft von cultivirten Menschen zu verbinden pflegt, und heftige Leidenschaften sind in diesem Werk nicht gebildet. Verglichen mit der Disputa ist der Ausdruck in der Schule von Athen zwar überhaupt eben so natürlich, aber von edlerer Art, so wie auch der Sinn und Styl des ganzen Werks freundlicher und schöner ist.

Im Heliodor, im Attila, und in der Messe von Bolsena erhebt sich der Styl und mit ihm der Ausdruck, der Mahler gewinnt fortschreitend mehr Uebersicht über das Ganze, er herrscht unbeschränkter und freyer im Reiche seiner Kunst, macht immer weniger Striche, aber sie werden immer bedeutender. Nach und nach verschwindet das Ueberflüssige, und was nothwendig ist bleibt allein noch übrig.

Auf diesem Wege der Betrachtung ist es auch, wie wir glauben, am leichtesten möglich, alle Werke des Rafael, jedes nach seinem eigenthümlichen Verdienst, schätzen zu lernen; denn es geschieht oft, daß Kenner und Künstler die Bilder der sogenannten zweyten Manier,

das ist diejenigen, welche Rafael kurz vor seiner Ankunft in Rom und in den ersten Jahren seines Aufenthalts daselbst gemahlt, den spätern, von der sogenannten dritten Manier, vorziehen und vorgezogen wissen wollen. Diesem Mißgriff setzt man sich dadurch aus, wenn unbedingt ein Bild gegen das andere verglichen wird; unsere Neigung entscheidet alsdann nicht selten da, wo nur der Verstand das Urtheil sprechen sollte. In jenen frühern Werken bezaubert unser Künstler durch die Grazien des jugendlichen Sinnes, durch seine Unschuld und Einfalt, durch die Treue und Wahrheit, mit welcher er die Natur nachgeahmt hat; in den spätern Arbeiten ist hingegen ein höherer Geist, eine verborgnere Weisheit, dort möchte er allen gefällig, allen verständlich werden, hier will er der Menge blos imponiren, und nur seinen Freunden sich offenbaren. Wenn man daher in einigen Figuren, als zum Beyspiel im Heliodor, in den herabschwebenden Jünglingen, in dem Soldaten hinter dem Heliodor, welcher eine Vase trägt, auch in dem zu vorderst knienden Mädchen, und, im Incendio del Borgo, in der Frau mit den Wasserkrügen, in der andern, welche halb angezogen flieht, und in dem Manne, der sich von der Mauer herunterläßt, einen sehr starken, beynahe an Uebertreibung gränzenden, Ausdruck bemerkt, so muß dabey er-

wogen werden, daß solches mit Bedacht, und um der Wirkung willen geschehen. Sie stehen an ihrem Orte, in Verbindung mit dem Ganzen, sind wie tiefe Schatten gemacht, die lieblichen heitern Partien zu erheben. Auf einer andern Seite vergleichen sie sich mit dem was wir in den Formen das Grosse nennen, welches innerhalb der Gränzen des eigentlich Wahren in der Natur selten in dem Maase statt findet, wie die Kunst dessen bedarf, und daher auch nur dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit unterworfen ist. Wir ergreifen hier die Gelegenheit einiges über die Frage beyzufügen: ob Rafael, da ihm Größe der Formen und, dem zu Folge, Anspruch auf das Idealische in der Kunst eingeraumt werden muß, mit den Alten zu vergleichen sey? und ob er dieselben in ihren hohen Ideen erreicht habe? Es läßt sich, wie uns dünkt, ohne Bedenken darauf mit Nein antworten. Rafael war nie ganz zu den hohen Begriffen des Erhabenen und Grossen gelangt, wie solche in den Werken der Alten zu finden sind, und seine Figuren der Gottheiten halten keine Vergleichung mit den ihrigen aus. Das Große, welches wir in seinen Arbeiten entdecken, scheint er größtentheils dem Michel Angelo zu verdanken, er ist demselben in einigen Figuren auch nahe gekommen, * und hat sich dabey doch

* Incendio del Borgo, Sybillen in der Kirche della Pace.

niemals den Vorwurf der Uebertreibung oder gezwungener Stellungen zugezogen. — Was die Schönheit der Formen anbetrift, so sind Rafaels beste Arbeiten, und selbst das Vorzügliche in denselben, doch noch immer nicht mit den Werken der Alten zu vergleichen. Seine Madonnen und Musen könnten Bildnisse seyn, und sind es auch, ohne Zweifel meistentheils, denn ihr Vorzug liegt nicht sowohl in der reinen Schönheit der Formen, als im Natürlichen, im Lebendigen und Geistreichen, in dem Ausdruck von Huld und Gemüth, womit sie über unsere Herzen siegen. Eben so gelangen ihm oft Christkinder und Engel vortrefflich; es sind Wesen von himmlischer Unschuld und Einfalt, aber als Schönheiten können sie nicht gegen den Amor oder die Genien der Alten bestehen. Wenn nun bey den Köpfen keine Vergleichung, zu Gunsten unsers Künstlers, statt findet, so ist leicht zu begreifen, daß solches mit den Formen der Glieder noch weniger der Fall seyn kann. Wollte man endlich Rafaels Ausdruck für stärker, lebendiger, natürlicher und wahrhafter halten, als die Alten diesen Theil der Kunst besessen haben, so wäre solches zuverlässig eine Ungerech-

---

Profet in St. Agostino, in der Verklärung und den Cartons zu den bekannten Tapeten.

tigkeit gegen diese, denn wir sind von ihrer Mahlerey wenig unterrichtet, und Werke aus Marmor sind wegen Mangel der Farbe und um des Widerstandes willen, den die Materie leistet, zu sehr von Gemählden unterschieden, um eine billige Vergleichung anstellen zu können; allein die Alten haben ja eben den Weg betreten, auf welchem Rafael gegangen ist, sie suchten durch den Ausdruck der Leidenschaften ihren Werken Interesse, Deutlichkeit und Wahrheit, sey es auch blos poetische Wahrheit, zu ertheilen, sie hatten also mit unserm Künstler gleiches Bedürfniß, gleichen Zweck, und schöpften, so wie er, aus der Quelle der Natur, auch war ihr Vermögen nachzuahmen, nicht geringer als das seinige, nur stellten sie, vermöge des ganzen Characters, den ihre Kunst angenommen hatte, wir möchten sagen dem Geschmack der Schule gemäß, die Figuren meistentheils würdiger, nach einer höhern Idee, und, dem zu folge, stiller und ruhiger vor. Wir müssen sie überhaupt betrachten, als um eine Stufe höher hinauf gerückt, ohngefähr in dem Verhältniß, welches in der Messe zu Bolsena der Papst gegen die übrigen Figuren hat, der ruhig bleibt, weil er würdiger, weiser, unterrichteter und zuversichtlicher ist, als die Menge die in verschiedenen Graden von Leidenschaften bewegt wird.

Dem Ausdruck verwandt ist auch jene große Kunst, mit welcher Rafael die Eigenschafften, oder den Character einer jeden Sache, darzustellen gewußt hat. Wir sehen in seinen Werken immer einen wesentlichen Unterschied zwischen Muskeln, Knochen, Sehnen, Haaren, Gewändern, Stein, Erz, u. s. w. beobachtet, nicht nur in der Form dieser Dinge überhaupt, sondern in der Art der Linien die ihren Contour beschreiben, diese drücken allemal genau die Härte, Weichheit, Stärke, mit Einem Wort die Eigenschafften der Dinge aus, die Knochen eckiger, die Sehnen gerader. In den Haaren schwingen sich die Linien, und setzen nie ab, im Gewand sind sie ein wenig auswärts gebogen, und brechen sich von Zeit zu Zeit, die harten Körper haben scharfe Ecken und Brüche, alles dieses geht durch unzählige Nüanzen des Mehr oder Weniger fort, wie der individuelle Character einer jeden Sache es erheischt.

Dieser Anweisung gemäß betrachte man die Figuren in Rafaels Gemählden, zum Beyspiel etwa den Epictet in der Schule von Athen, und die Verschiedenheit der Linien und des Characters derselben in Fleisch, Knochen, Sehnen und Haaren ꝛc. wird auffallend seyn, man wird auch ohne Mühe bemerken, daß seine ledernen Stiefeln

einen weichern Contour haben als sein Gewand, das geübtere Organ wird sogar in eben demselben Gemählde zwischen dem weißen, mit Gold besäumten Mantel des Jünglings, welcher die Treppe hinaufsteigt, und dem gelben Gewand des Bembo gleich darneben einen wesentlichen Unterschied wahrnahmen, und sehen können, daß die Falten des ersten etwas steifer und schärfer gebrochen, als ob er Leinwand wäre, des leztern hingegen runder und weicher als dichteres Wollenzeug gezeichnet sind.

Man könnte mit leichter Mühe noch mehrere dergleichen Beyspiele anführen, allein die gegebenen sind sowohl zum Beweis hinreichend, als auch um den aufmerksamen, fähigen Beobachter von Rafaels Werken, zur genauern Untersuchung derselben zu leiten. Wir fügen nur noch die allgemeine Bemerkung hinzu: daß man diesen Ausdruck des Characteristischen schon in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament angewendet sieht, aber mit groser Bescheidenheit und Sorgfalt, nicht ohne den Schein der Mühe; im Parnaß handelt Rafael, wie gedacht, schon freyer, und in der Schule von Athen, welche für die Blüthe aller seiner Kunst angesehen werden kann, ist auch dieser Theil zur schönsten Ausbildung gelangt. Keine Kunst, kein Zwang, keine

Mühe fällt mehr auf, alles ist jetzt Eigenthum unsers Künstlers, ist ihm natürlich geworden. In den folgenden Bildern, wo sein Styl grösser und kühner wird, geht er auch in diesem Stück immer freyer zu Werke, er wendet nunmehr das Characteristische in den Formen, aus theoretischen Grundsätzen, und als Maxime an, er herrscht jetzt unumschränkt über die Kunst, und bedient sich ihrer blos als Werkzeug, wie man sich einer Schrifft oder Sprache, als eines Mittels, bedient, um damit Begriffe und Gedanken auszudrucken und andern mitzutheilen.

Rafaels Zeichnung (Form.)

Wenn man unter der Zeichnung das Ganze der menschlichen Figur verstehen will, nämlich daß alle Glieder richtig gestellt sind, wohl zusammenhängen, gehörige Proportion haben, und sich in ihrem Character nicht widersprechen, da ist Rafael ein vortrefflicher Meister, und unstreitig der beste von allen neuern. Er hat mit grosser Genauigkeit die Wendungen der Glieder beobachtet, und die Richtung oder Mittellinie ist ihm nie entgangen, man trifft daher in allen seinen Gemählden keine einzige steife Figur an, und keine welche nicht in ihren Theilen übereinstimmte, oder ein auffallend Mißverhält-

niß hätte. In allen diesen Stücken ist unser Künstler unvergleichlich und musterhaft.

Hingegen in der genauen Richtigkeit und Schönheit des Umrisses, haben es andere Meister, vermittelst der Nachahmung antiker Formen, zum wenigsten eben so weit als Rafael gebracht.

Wenn man alle seine Bilder durchgeht und prüft, so finden sich nur wenige Glieder oder Theile von Figuren, welche vermöge ihrer Form, abgesondert vom Zusammenhange und der Uebereinstimmung mit dem Ganzen, und dem Ausdruck, wozu sie mitwirken, im strengen Sinne, schön zu nennen wären.

Diejenigen, welche der Schönheit, oder jenem höhern, von den alten Statuen abstrahirten Begriff derselben am nächsten kommen, sind:

In der Disputa über das Sacrament.

Der rechte Arm des Adam, ein paar Arme der Engel, welche oben im Bilde schweben, der rechte Arm der stehenden männlichen Figur von grossem Styl zur Linken im Bilde.

Im Parnaß.

Das übergeschlagne Bein des Jünglings, welcher Homers

Gesang aufschreibt, der Arm der Muse mit der tragischen Maske. Die Beine des Apollo, Pindars linke Hand und sein vorgesetzter Fuß.

In der Schule von Athen.

Das stehende Bein des Knaben, welcher schreibt. Der rechte Arm des stehenden Knaben, der dem Archimedes zusieht, die Muskeln sind zwar ein wenig stark angegeben, aber der Umriß überhaupt ist vortrefflich. Der rechte Arm des jungen Menschen, welcher Schrifftrollen herbeyträgt. Die rechte Hand des Pythagoras u. a. m.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren. Der linke Arm der Stärke. Der Knabe, welcher der Klugheit den Spiegel vorhält. Der rechte Arm der Mäßigkeit.

Im Heliodor.

Der unbekleidete Vorderarm des Mädchens, welches auf die Wundererscheinung zeigt. Der Fuß des Heliodor.

Im Attila.

An den beyden Soldaten, welche zuvorderst in der Mitte des Bildes stehen, an dem einen das Bein und Fuß, welche man ganz in der Façe sieht, am andern der ausgestreckte Arm und das vorgesetzte Bein nebst dem Fuß.

Der linke Arm von der Justizia im Saale Constantins.

Im Incendio del Borgo.

Das Bein und die Arme des Mädchens, welche den Männern, die löschen, Wasser zureicht.

Dieses sind, unsern Beobachtungen zufolge, die schönsten und gelungensten Formen in Rafaels Bildern im Vatikan. Es wären aber im Gegentheil eine nicht geringere Anzahl anzuführen, welche in Rücksicht der Form tadelhaft sind. Z. B. in der Schule von Athen: die Beine des Alzibiades und des Mannes, welcher hinter ihm steht. Im Parnaß die ausgestreckte Hand des Homers und die der Laura. Arm und Hand des Apollo womit er die Geige hält ꝛc.

Von dem Pinsel in Rafaels Werken.

Wir haben in der Beschreibung der vatikanischen Gemählde schon verschiedenes über ihre Behandlung einfliessen lassen, weil solches mit dem allgemeinen Gang und Fortschritt von Rafaels Kunst in Verbindung steht, und wir dürfen hoffen, daß es hinreichend seyn werde, die Meynung zu berichtigen, welche bey so vielen Künstlern und Kunstliebhabern, entweder aus überliefertem Vorurtheil oder wegen unzulänglicher Kenntniß, noch immer die herrschende ist, daß nehmlich Rafaels Pinsel nicht meisterhaft, nicht leicht, nicht keck genug, und er über-

haupt, in diesem Theile der Kunst, kein nachahmenswürdiger Meister sey.

Als Nebenbemerkung erinnern wir hier noch, für diejenigen, welche Gelegenheit haben, Rafaels Werke im Vatikan selbst zu sehen, daß es äußerst merkwürdig ist, zu beobachten, wie gute und schlechte Stimmung auf seine Kunst gewirkt, und Verschiedenheit in der Behandlung zuwege gebracht habe. Man wird solches in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament am leichtesten gewahr. Einiges ist in demselben schon äußerst leicht und keck, mit wenigen geistreichen Strichen gemacht, wie z. B. die ganze Figur Abrahams, und besonders ein weißbartiger, ernster Alter, links im Bilde, gleich hinter dem Prinzen von Ferrara, der Kopf ist ein wundervolles Kunststück von sicherem, meisterhaftem Pinsel, vollendet, ohne einen einzigen überflüssigen Strich, der müßig dastünde, nicht bedeutend und bildend wäre, ja man möchte sagen, daß er unmöglich mit weniger eben so gut hätte ausgeführt werden können; hingegen giebt es wieder andere Figuren, welche mit vieler Mühe und Fleiß schrafirt sind, und dem Mahler im Verhältniß ein wenig sauer geworden zu seyn scheinen, wie z. B. die Figur Adams, der Prinz von Ferrara u. a. m.

Vom Colorit in Rafaels Werken.

Die vier runden Gemählde, mit symbolischen Figuren an der Decke im Saal der Schule von Athen, haben, wie schon vorhin angezeigt, zwar ein kräftiges, aber doch dabey etwas grelles Colorit, ihre Schatten fallen überhaupt etwas zu sehr ins Rothbraune, die Halbschatten ins Grünlichte, alle Uebergänge des Lichts zum Halbschatten sind gar zu stark geröthet, und die Lichter beynahe weiß; doch gibt es einige vorzüglich gut colorirte Stellen wie z. B. die halbbeschatteten Füße der Poesie, an welchen die dunkeln Partien so saftig und klar sind, daß sie in diesem Stück den Arbeiten des Correggio verglichen werden dürften; die beyden Knaben in eben demselben Gemählde haben das Verdienst eines blühenden Tons.

Im Gemählde von der Disputa über das Sacrament ist zwar immer noch manches von den grünlichten Halbschatten, rothen Uebergängen ꝛc der Deckenstücke übrig geblieben, aber die Töne der Farben sind abwechslender und, dem Character der Figuren gemäß, bald zart und jugendlich blühend, bald stark und von kräftigen, warmen Farben, schwächlich und blaß, braun, von Luft und Sonne gebeitzt, gelb und abgelebt, alles mit größ-

ter Treue und Wahrheit der Natur nachgeahmt. Man wird also das Colorit der Disputa zum wenigsten natürlich nennen können, einzelne trefflich gelungene Schattenparthien fehlen auch in diesem Bilde nicht: die linke Hand des heiligen Gregorius, welcher vor dem heiligen Hieronimus sitzt, die beschatteten Stellen an den Beinen des Bramante u. a. m. sind ausnehmend schön und klar, überhaupt sind alle Schatten des Fleisches ziemlich gut, nach dem verschiedenen Ton desselben eingerichtet, bald mehr oder weniger stark, nach Beschaffenheit kälter und grauer oder wärmer und mehr ins röthlich Braune fallend.

Die guten Eigenschafften, welche Rafaels Colorit in der Disputa lobenswerth machen, vermehren sich im Parnass. Die Töne der Farben werden angenehmer, frischer, blühender, und das ganze Bild gewinnt mehr Uebereinstimmung.

In der Schule von Athen ist alles noch besser geworden, daselbst sind die Töne der Farben überhaupt sehr gut und meisterhaft abgewechselt, sind frisch, warm, blühend und, so viel man noch erkennen kann, im allgemeinem Einklang und Verbindung unter sich selbst. In diesem Gemählde verdient nun Rafael ohne Widerrede

schon den Nahmen eines guten Coloristen, ob er gleich die Lichter meistentheils noch zu weiß und die Schatten etwas zu braun gehalten hat. Im Heliodor und im Attila mäßigt er seine Lichter mehr, und weil die Behandlung freyer ist, so sind auch die Farben frischer. Die Schatten der Gewänder, welche im Parnass und in der Schule von Athen oft nur von einer dunklern Farbe sind, werden nunmehr natürlicher und, besonders im Heliodor, mehr gemischt und gebrochen, auch kömmt das Changeant weit seltener vor. Endlich übertrifft die Messe von Bolsena, in Rücksicht des Colorits, alle andere Werke unsers Künstlers. Verschiedene Figuren in derselben z. B. der Papst, die beyden Cardinäle, die Schweitzer, der hinterste Chorknabe und der Jüngling mit der Mütze in der Hand wären des Tizians nicht unwerth, und Rafael erwirbt sich dadurch den gegründesten Anspruch auf den Ruhm eines großen Meisters auch im Colorit.

Von der Wirkung durch Massen und Beleuchtung.

Den Einfluß harmonischer Farben, der Widerscheine und des Tons auf die Wirkung eines Gemähldes, scheint Rafael niemals zum Gegenstand seiner besondern Aufmerksamkeit gemacht zu haben. Von der Harmonie der Farben wird ein andermal besonders gehandelt werden,

hier ist es genug zu errinnern, daß unser Künstler sich mit einfachen Regeln des Contrasts und gleicher Vertheilung der bunten, vornehmlich der rothen Gewänder begnügte. Widerscheine, oder Farben, die sich andern mittheilen, bemerkt man in seinen Werken nie, und dasjenige was in der Kunstsprache Ton genannt wird, um eine allgemeine Farbe anzuzeigen, die sich über das ganze Bild verbreitet, ist eine spätere Erfindung der niederländischen Schule. Unsere Betrachtungen über die Wirkung in Rafaels Bildern werden sich also blos auf die Beleuchtung im allgemeinen beziehen.

Rafael erkannte, daß ununterbrochene große Massen von Licht und Schatten einen angenehmen, friedlichen Effect machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen, und sich durch Gegensatz von Hell und Dunkel besser heben, mit dieser Ueberzeugung ließ er sein Licht auf jede Figur, so wie es nach ihrer Stellung ihrem Verhältniß zu den übrigen angehen konnte, breit auffallen, und unterbrach solches so wenig als möglich; die beschatteten Partien stellte er, mit grosser Sorgfalt und Geschicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte Partien suchte er hinwieder gegen dunkle abzusetzen. In der strengen Beobachtung dieser Grundsätze scheint die Ursache zu liegen,

warum Rafaels Figuren alle, wenn sie auch nicht groß sind, doch gleichwohl in beträchtlicher Entfernung deutlich in die Augen fallen, wie z. B. die Gemählde in den Logen des Vatikans von unten aus dem Hofe ganz bestimmt erkannt werden können.

Dieser Maxime vom Ab = und Entgegensetzen des Hellen und Dunkeln ist Rafael in allen seinen vatikanischen Werken immer treu geblieben, und hat nur in einigen seltnen Fällen, die gleichsam Ausnahmen von der Regel machen, und Nothbehelfe zu seyn scheinen, Reflexe von einer andern Farbe gebraucht, um seine Figuren desto besser von einander zu unterscheiden.

Schon in den Deckengemählden, im Zimmer der Schule von Athen, und vorzüglich an der Figur der Gerechtigkeit, bemerkt man es deutlich, daß unser Künstler die Massen von Licht und Schatten gesucht hat. In der Disputa sind ihm einige sehr gut gelungen, bey andern aber hat er seinen Zweck darum nicht ganz vollkommen erreicht, weil die Falten noch immer ein wenig mager sind, und bisweilen auf und sogar über hohe Stellen der Glieder laufen.

Im Parnaß werden die Massen überhaupt schon rei-

ner, besser, weniger unterbrochen, * und in der Schule von Athen sind sie vortrefflich, ** eben so im Incendio del Borgo, im Heliodor, im Attila, in der Messe zu Bolsena und in der Befreyung Petri; am allerschönsten aber scheinen sie uns in den Deckengemählden, wo Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen, *** und in Jacobs Traum von der Himmelsleiter gelungen, wo Rafael die grosse simple Manier der Alten sehr glücklich nachgeahmt hat.

Die Beleuchtung im Allgemeinen ist in unsers Künstlers Werken fast immer simpel, kunst- und anspruchlos. Es sind nur ein paar Fälle bekannt, wo er für die Bedeutung Nutzen daraus gezogen, und man kann annehmen, er sey nicht dahin gekommen, sich ein Bild, in Rücksicht der Beleuchtung, als eine Einheit zu denken, sondern er hat, im Ganzen, wie es scheint, Licht und Schatten

---

* Alcäus, die gelbgekleidete Muse, die in weißem Gewand mit der Trompete, nehmen sich vorzüglich aus.

** Alexander, der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt, der Prinz von Urbino, der Philosoph, welcher dictirt, Socrates, Epicharmes, Bembo, Ptolomäus, Epictet ꝛc.

*** Die vortreffliche Figur der Frau mit den Kindern, welche aus der Hütte tritt.

blos für das Mittel angesehen, seinen Figuren Rundung und Deutlichkeit zu verschaffen.

Im Anfang befließ er sich, wie in allen übrigen, so auch hier, der Wahrheit, und ahmte die Natur genau nach; wenn daher in einigen Bildern Gruppen von vorzüglich schöner Wirkung vorkommen, wie z. B. in der Disputa die Reihe zur Linken von den oben in Wolken sitzenden Heiligen und Patriarchen, die Gruppe von der Laura, Petrarch, Anakreon ꝛc. im Parnass, und die Gruppe der Musen, zur rechten Hand, eben daselbst, die Reihe von den Zuhörern des Plato und Aristoteles, rechts wo Bembo steht, in der Schule von Athen, u. a. m. so scheint solches mehr zufällig, durch die Richtung des einmal fürs Ganze angenommenen Lichts, als wirklich mit Absicht und Zweck geschehen zu seyn, weil eben diese Stellen, vermöge ihrer grössern Wirkung, eine Art von Uebergewicht im Bilde verursachen. Auch in den Bildern aus späterer Zeit ist die Beleuchtung von eben der Art, nur hat er sich bey denselben etwas mehr Freyheit genommen, in der Messe von Bolsena scheint die Beleuchtung nicht durchaus wahr und richtig zu seyn.

Von den Gewändern in Rafaels Werken.

Der Originalgeist unsers Künstlers erscheint nirgends in einem schönern Glanz als in seinen Gewändern. Alte Bildsäulen hat er selten * und in grössern Gemählden niemals copirt, sondern den Sinn derselben überhaupt erforscht, und in der Ausübung angewandt. Mit ihnen wetteifernd bildete er sich zum gröſten Meister seiner Zeit aus, und ist für die Nachfolger, alle ohne Ausnahme, ein unerreichbares Muster geblieben; man könnte daher vielleicht nicht mit Unrecht auf Rafaels Gewänder jenes Sprichwort von den Versen des Homers wieder anwenden, und sagen, daß es leichter sey, dem Herkules die Keule zu rauben, als ihm eine einzige Falte.

Zuerst hat Rafael, nach seines Meisters Weise, in Gewändern die Natur ein wenig steif und trocken, jedoch mit besserm Geschmack nachgeahmt. Sie bessern und verschönern sich aber von Bild zu Bild, und in der Disputa sind schon beynahe alle zierlich gelegt, doch nur wenige

---

* Die sogenannte Cleopatra kommt in den Einfassungen der Tapeten vor, wo das Leben Leo X wie Basrelief vorgestellt ist, die tanzenden Horen und andere Figuren aus bekannten alten Basreliefs, findet man unter den Stukaturzierrathen in den Logen nachgeahmt.

groß und breit,* die meisten hingegen noch etwas zu häufig, zu mager und zu klein; ihre Massen entstehen von der Beleuchtung und, weil die lichten Partien helle und vorsichtig behandelt sind, nicht immer daher, daß sie in der Anlage selbst breite Flächen bildeten,** oft sind sie vielleicht etwas zu scharf gebrochen,*** doch im Ganzen vortrefflich gezeichnet, und mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitet.

Im Parnaß äussert sich die verbesserte Anlage in reinern Massen und einem weit sichern Geschmack, man nimmt unterdessen doch noch in dem großen, gelben Gewand der Muse, welche vom Rücken gesehen wird, etwas zu scharfe Brüche war, es sind auch die Falten des fliegenden Gewandes, an der tragischen Muse, ein we-

---

* Am Abraham und St. Augustin.

** Der Ermel des Knaben, der aufschreibt, was der heilige Augustin dictirt, das zierliche Gewand des Mannes, der vor dem heiligen Gregorius steht, und spricht, das Gewand des Bramante. Das weiße Uebergewand des Knaben, der gebückt sich dem Altar nähert.

*** Das Gewand des heiligen Augustin, das rothe Gewand des grössern Knaben von denen, welche sich dem Altar nähern wollen ꝛc.

nig schmal und dünne, beynahe noch eben so, wie die Gewänder der schwebenden Engel in der Disputa.

Die angestellten Betrachtungen über Rafaels Kunstcharacter zeigten uns ein beständiges Fortschreiten seines Geists, und wir sehen ihn von Bild zu Bild immer grösser und vollkommner werden; doch scheint seine Kunst bereits in der Schule von Athen den höchsten Gipfel erreicht zu haben; wenn ihm auch in spätern Werken einiges, das unmittelbar zur Ausübung und nicht blos zum höhern Wirken des Geistes gehört, noch besser gelang; so sind es doch nur einzelne Theile, wie z. B. das Colorit, in der Messe von Bolsena, der erhabene Ausdruck des erscheinenden Ritters, im Heliodor, die Massen der Beleuchtung, in der Frau des Noah und im schlafenden Jacob; allein im Zusammenhang übertrifft doch die Schule von Athen alle seine andern Bilder, und so haben auch die Falten in derselben den feinsten Geschmack, die gröβte Zierlichkeit; ihre Massen sind gröβer und reiner als in der Disputa oder im Parnaß, und der Grund dazu liegt nicht nur in der Ausführung, sondern schon in der Anlage selbst. Auch ist die Behandlung freyer und leichter, man findet durchaus nichts kleines, mageres, oder zu scharf gebrochenes mehr, von den höchsten

Stellen der Glieder, wo sie immer glatt aufliegen, senken sie sich, ihrer natürlichen Schwere gemäß, hernieder und brechen sich in den hohlen Stellen, mehr oder weniger breit und tief, nach dem Verhältniß als sie sich ausdehnen oder zusammenziehen. Sie geben der Bewegung der Glieder nach, und zeigen die Form derselben an der Seite, wo sie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau an, und lassen den entgegengesetzten Contour, oder die andere Seite des Gliedes, uns gleichsam nur errathen. Das nahe anliegende Gewand der Frau mit den Wasserkrügen, im Incendio del Borgo, welches vom Sturme angedrückt wird, und die Formen der Glieder sehr bestimmt zeigt, macht zwar eine Ausnahme, aber es ist auch eine besondere Ursache die solches bewirkt, und sowohl in diesem als in andern fliegenden Gewändern, welche Rafael in seinen Werken angebracht hat, ist die Bewegung, das Flattern im Winde unverbesserlich ausgedrückt, die Falten schweben und fließen in runden wallenden Formen, leicht und locker dahin, ihre freyen, sich schwingenden Linien werden hie und da kaum merklich unterbrochen.

Mengs hat schon irgendwo die feine Bemerkung gemacht, daß Rafael in seinen Falten oft den vergangenen

Moment d. i. die Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt hat, darzustellen gewußt, und man findet bey genauer Beobachtung in der That einige Figuren, wo er diese schwere Aufgabe glücklich gelößt hat,* und unsre Bewundrung dafür in Anspruch nimmt.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig den Betrachtungen über Rafaels Gewählde in den Vatikanischen Sälen hier noch ein Verzeichniß der vorzüglichsten Theile, besonders der Köpfe beyzufügen. Jungen Künstlern, die sich nach diesen Mustern üben und bilden wollen, bleibt es zwar überlassen, in der Wahl ihrer Studien dem eigenen Urtheil und Neigung zu folgen, unterdessen wird mancher, in zweifelhaften Fällen, die Meinung eines andern gerne hören, und sich von ihr leiten lassen, den Liebhabern, welche dieses Sanctuarium der Kunst besuchen, kann es ebenfalls angenehm seyn, wenn sie, nach der Uebersicht des Ganzen, auch wissen, auf welche einzelne Theile sie ihre Aufmerksamkeit richten sollen. End-

---

* Z. B. der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt, in der Schule von Athen, im Parnaß. Horaz und die blaugekleidete Muse.

lich hoffen wir denjenigen, welche unsern Helden und Meister nur aus Kupferstichen kennen, einen Gefallen zu erweisen, wenn wir ihnen Anlaß geben, einige Stellen dieser Schattenrisse, in Gedanken fertig zu mahlen; zwar wäre zu ihrem Behuf, eine zartere Beschreibung des eigenthümlichen Ausdrucks und Characters, besonders der Köpfe, nothwendig, als wir hier zu geben vermögen, indem dieser Anhang nicht, so wie die übrigen Betrachtungen, im Anschauen der Originalgemählde geschrieben ist, und wir befürchten müssen, daß die Hülfsmittel einer lebhaften Erinnerung, gesammelte Noten und Zeichnungen, doch nicht allemal hinreichen möchten, so bestimmt, wahrhaft, und genau zu seyn, als es die Sache erfordert; denn der passende, der richtige und mahlende Ausdruck einer Beschreibung von Kunstwerken kann nur durch sie allein eingegeben werden.

In den Deckengemählden des Zimmers der Schule von Athen nimmt sich der Kopf der Poesie vorzüglich gut aus, er ist äusserst schwer nachzuzeichnen, und der Verfasser hat ihn nie recht gelingen sehen, der Ausdruck süßen Behagens und einer höchst zufriedenen ruhigen Gemüthsstimmung, der in demselben ist, scheint so schwer, und beynahe unnachahmlich zu seyn.

Beyde Genien neben der Philosophie haben das Verdienst einer gewissen eleganten Pracht der Formen, welche sich dem Großen nähert, es sind derbe, kräftige, und dabey sehr edle Naturen.

Das Gemählde von der Disputa über das Sacrament, enthält im einzelnen große Schätze, sowohl zur Nachahmung für den studirenden jungen Künstler, als zur Betrachtung für Liebhaber. Wir können, in dieser Rücksicht, besonders die Köpfe der oben im Bilde auf Wolken sitzenden Figuren empfehlen, sie sind, wie das ganze Bild, mit Fleiß und Liebe ausgeführt, und überdem noch vortrefflich wohl erhalten. Christus ist schon oft getadelt worden, und die Gestalt der Figur im Ganzen kann wirklich nicht zu den elegantesten in Rafaels Werken gezählt werden, aber der Kopf hat große Verdienste, er wird im Ausdruck der Geduld, der Sanftmuth, der sich hingebenden Güte und Liebe gewiß von keinem andern übertroffen. Der Evangelist Johannes, in der Reihe zur Linken sitzend, und schreibend, ist ein zarter, schöner Jüngling, mit goldgelben Locken, die von seinem Haupt herabwallen; neben ihm hebt sich David hervor, der würdigste Alte, wohlgebildet, noch ungeschwächt an Geist und an Kräften. Gegenüber Abraham, mit dem

auf das Opfer seines Sohnes anspielenden Ausdruck von tiefem innerlichem Schmerz, den er zurückhalten will, die Bewegung des Gemüths, der Gram des zerrissenen Herzens preßt Thränen aus seinen Augen, er kämpft dagegen, die Augenbraunen sind gewaltsam aufgezogen, die Stirn in Falten gelegt, der Mund geschlossen. Nur wenig Köpfe sind dem Rafael so ergreifend, lebendig und geistreich, wie dieser gelungen. Man bemerkt aus der Form und den allgemeinen Zügen des Gesichts, daß der Künstler dabey den Laokoon vor Augen gehabt hat.

Im untern Theil des Bildes zeichnet sich, zur Linken, besonders der im Artikel von der Behandlung schon erwähnte Alte, mit schneeweißem Bart, und kahlem Kopf, als vortrefflich aus; weiterhin, etwas entfernt, und deswegen kleiner gehalten, unterreden sich vier Geistliche, verschiednen Standes, mit einander, und machen gleichsam für sich ein kleines Bild aus, alles Köpfe voll Natur und Geist. Zwei Jünglinge, welche sich dem Altar, mit bewundernder Ehrfurcht und Aufmerksamkeit, nähern, gehören ebenfalls zu den besten Figuren des Bildes, besonders der jüngere, der, tiefer gebückt, ein langlockiges, gelbes Haar, grünes Unter- und weißes Uebergewand hat. Auf dieser Seite sind auch St. Hiero-

nimus und Chrisostomus, beide vortrefflich, Hieronimus ist ernster und strenger, er liesst mit tiefem Nachdenken in dem Buche, welches er vor sich auf den Knien hält. St. Chrisostomus, eben so edel, aber weit milder und sanfter, spricht zu ihm, und deutet mit beyden Händen nach der aufgestellten Hostie. Neben ihm, hinter dem Altar, kniet ein Chorknabe, mit geschornem Kopf, und zusammengehaltenen Händen, das anmuthigste jugendliche Gesicht. Auf der andern Seite steht, zunächst am Altar, Petrus Lombardus in die Höhe weisend, er ist alt, voller Runzeln und Falten, doch nicht abgelebt, die Farbe ist blühend, und die Gebärde lebhaft. St. Augustin, der sitzt, und einem Knaben dictirt, hat einen vortrefflichen Kopf, und die ganze Stellung der Figur kann weder wahrhafter, noch der Handlung angemessener seyn. Dante wird ebenfalls zu den geistreichsten Köpfen gerechnet. Endlich ist auf dieser Seite noch eine große stehende Figur zu bemerken, welche, durch grössern Styl und freyere Behandlung, sich von den andern so unterscheidet, daß man fast vermuthen möchte, Rafael habe solche erst später hinzugesetzt; das Gewand hat schöne Falten, und der rechte entblößte Arm ist herrlich gezeichnet.

Im Parnaß sind die Musen vorzüglich reizend, zwey

zur Linken, welche sich an einander lehnen, scheinen in süßen seligen Gefühlen zu zerschmelzen, zwey andere, auf der entgegengesetzten Seite, streiten mit ihnen um den Preiß der Huld und Anmuth. Laura, oder die Figur, welche diesen Nahmen führt, ist überaus zart gebildet, ihr ganzes Wesen Sanftmuth und Liebe. Die Sappho mag ein Bildniß von Rafaels Geliebten, der bekannten Fornarina, seyn. Sie hat volle runde Formen, und den Character froher, guthmüthlicher Sinnlichkeit, welches vielleicht mit dem Begriff, den wir uns von der Sappho machen, nicht zum Besten übereinstimmt; aber man wird der Liebe des Mahlers eine solche Freyheit gerne vergeben. Er hat uns dafür mit dem vortrefflichen Kopf und einer gewissen kühnen Wendung in der Stellung der Figur entschädigt, wodurch dieselbe zu einer der anziehendsten wird. Pindar ist, ohne Ausnahme irgend eines Theils, der Intention sowohl als der Ausführung nach, ein Meisterstück, zum Studium und zur Betrachtung für Künstler und Liebhaber gleich merkwürdig.

Man wird sich leicht vorstellen, daß die Schule von Athen eine Menge vortrefflicher Köpfe und Figuren enthalte, allein sie hat mehr gelitten, als der Parnaß oder die Disputa über das Sacrament. Nach dem gegenwär-

tigen Zustand des Bildes scheinen uns vorzüglich merkwürdig und fürs Studium empfehlenswerth.

Plato und Aristoteles. Der sogenannte Sardanapalus, mit ganz kahlem Kopf und einem weiten gelben Gewand, welchen man für das Bildniß des Cardinals Bembo hält. Der junge Alexander. Ein schöner Jüngling der angelehnt steht, und ein alter Mann ohne Bart, das Haupt mit eine Mütze bedeckt, welche beyde aufmerksam dem Sokrates zuhören; alle diese Figuren stehen in der Höhe über den Stufen, und haben durchgehends weniger gelitten als die, welche tiefer im Vordergrunde des Bildes stehen. Von diesen zeichnen sich vornehmlich aus: ein bärtiger Alter im Profil, ernst und sehr edel gebildet, von dem man glaubt, er sey das Bildniß Papst Jul. II. bey ihm ein herrliches nackendes Kind. Hinter dem Fußgestelle, auf welchem Epikur in ein Buch schreibt, schaut ein schöner weiblicher Profilkopf hervor, mit einer grünen goldgestickten Mütze, oder Helm, welcher die Aspasia vorstellen soll. Der blühende, vollwangige Jüngling über ihr, mit braunen Haaren, führt den Nahmen des Architas; weiterhin steht der schöne Prinz von Urbino, und gilt mit vollem Recht für eine von Rafaels elegantesten Figuren, hat aber leider schon viel gelitten, eben dieses ist auch am Pythagoras zu beklagen. Etwas

besser erhielt sich der Jüngling, mit zierlich gelockten blonden Haaren, der ihm eine Tafel vorhält. Diogenes ist zwar nicht unbeschädigt, doch immer noch deutlich genug, daß junge Künstler die ganze Figur mit Nutzen studiren und nachbilden können; sie ist, als Character, wegen Uebereinstimmung der Theile, eine der achtbarsten und vortrefflichsten. Der älteste von den Schülern des Archimedes, der, zunächst bey dem Meister, sich auf ein Knie niedergelassen, die Figur, welche derselbe vorzeichnet, begriffen zu haben scheint, darauf zeigt, und sich zu dem von seinen Mitschülern wendet, der sich über ihn hereinbückt, muß ehemals ein großes Kunst- und Meisterstück gewesen seyn, noch ist die Wahrheit, das Natürliche und Sprechende an demselben bewundernswerth, obschon er sehr gelitten hat, und von C. Maratti hin und wieder retouchirt worden. Der Jüngste, welcher gebückt auf der Ferse sitzt, und aufmerksam zusieht, ist eine reitzende Figur, aber auch an einigen Stellen beschädigt und ausgebessert.

Wer das ganze Gemählde der Schule von Athen, in seinen einzelnen Theilen, betrachtet und sich an den mannigfaltigen Schönheiten desselben ergötzt hat, wird zuletzt noch gerne dankbar einen Augenblick bey dem Bild-

niß des Urhebers verweilen, der mit dem größten Recht sich hier den Weisen, so wie im Parnass den Dichtern zugesellt. Er steht bescheiden, ganz am Ende des Bildes, neben seinem Lehrer P. Perugino, dem er aus Liebe und Dankbarkeit in dem schönsten von seinen unsterblichen Werken ein ehrenvolles Denkmahl stiften wollte.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren über dem Fenster darf man das schöne Doppelgesicht der Klugheit nicht übersehen. Die Stärke hat große Züge, die sich etwas zum Männlichen herüber neigen, welches sich für ihren Character sehr gut schickt. Von den Kindern ist, wie schon vorhin gemeldet, dasjenige, welches der Klugheit den Spiegel vorhält, das schönste.

Die Köpfe in dem Bild, wo Justinian seine Gesetze ertheilt, können dem Künstler gegenwärtig nicht mehr dienen, um Studien darnach zu zeichnen, denn sie sind blaß und undeutlich geworden; das Nebenbild hat sich besser erhalten, in diesem ist der Kopf desjenigen der vor dem Papst kniet der vorzüglichste.

Im Zimmer des Heliodorus wird man wie in eine höhere Sphäre gehoben, alles ist hier geistiger, grösser, leichter behandelt und erfordert, sowohl von dem betrachtenden Liebhaber, als von dem nachahmenden und studi-

renden Künstler, mehr Einsicht, mehr Bildung und Bekanntschafft mit dem Meister, so wie mit der Kunst überhaupt. Wir möchten daher einem jeden rathen sich erst mit den vorigen Bildern, von der Disputa über das Sacrament anfangend, so im Ganzen wie im Einzelnen der Theile zu befreunden, und sich gleichsam mit denselben um den Einlaß abzufinden. Im Heliodor wird alsdann dem Geübten die Figur des Reuters, und ins besondere sein herrlicher Kopf, vor allem andern gefallen. Bey der schönen jugendlichen Form hat derselbe gleichwohl etwas erschreckliches und geistermäßiges. Er ist unwiderstehlich gewaltig, und könnte den erschrocknen Heliodor, samt seinen Gesellen vertilgen, will sich aber seines Arms nicht gegen sie bedienen; zornig rollen die Augen, Stirn und Augenbraunen ziehen sich zusammen, die Nüstern der Nase sind geblähet, er glüht vor Unwillen, und auf den geschlossenen Lippen sitzt ungemessene Verachtung. Seine beyden Begleiter sind in Form und Character etwas tiefer gehalten, sie schweben mit drohendem Geschrey heran die über den Heliodor verhängte Strafe zu vollziehen. Dieser ist ein derber, kraftvoller soldatischer Character, er hat viel Großes, aber nichts Edles, liegt erschrocken zu Boden und sucht sich aufzuraffen, einer von seinen Soldaten, der ein geraubtes Gefäß trägt, reißt von ungeheurem

Schrecken betroffen, den Mund unmäßig auf. Ein anderer fester roher Kerl, von Gestalt kurz und derb, ein rechtes Ebenbild frecher Verwegenheit, will das Schwerdt ziehen.

Der Kopf des Reuters ist von allen diesen der schwerste abzuzeichnen, und in der That fast unnachahmlich, auch gilt er den Mahlern für einen Prüfstein ihrer Geschicklichkeit; an den beyden herbeyschwebenden Jünglingen ist zwar die Form leichter zu treffen, aber das Geistige, Bedeutende setzt beynahe eben so viele Schwierigkeiten entgegen, denn entweder leidet die Krafft des Ausdrucks oder sie fallen ins Uebertriebene. Beyde haben gelitten, und erfordern auch schon darum mehr Kunst und Wissenschafft. Heliodor selbst ist überhaupt besser erhalten, sein Gesicht hat vortreffliche Parthieen von Licht und Schatten, dieses und das Große der Formen machen den Kopf desselben zu einem sehr nützlichen Uebungsstück. Unter der Gruppe von Weibern gibt es herrliche Köpfe. Zwey zeigen aufschreyend auf die Wundererscheinung, die eine ist ein rasches schönes Mädchen, mit dunkelbraunen Haaren, die andere eben so schön, dabey sanfter und milder, eins der liebenswürdigsten Wesen die in der Rafaelischen Welt vorkommen. Dahin gehört auch noch

ein anderes Mädchen, welches, kaum über die Kinderjahre hinaus, furchtsam den Blick in die Höhe richtet und die Hände betend zusammenhält, alle drey sind vortrefflich colorirt.

Die vorzüglich schönen Köpfe in der Messe von Bolsena, wurden alle schon in dem Abschnitt über den Ausdruck angezeigt, wohin wir also den Leser verweisen. Auch im Attila giebt es viele sehr schöne und lobenswürdige Köpfe, doch ist keiner, welcher einzeln für sich betrachtet, dem Liebhaber eben so interessant oder für den Künstler in dem Maße lehrreich wäre wie die erwähnten im Heliodor.

Das gleiche könnte man auch von der Befreyung Petri sagen, indessen sind beyde Köpfe der Engel schön und die der Apostel würdig, besonders dessen der mit dem Engel herausgeht.

Die Gemählde an der Decke im Saal des Heliodors litten sämmtlich zu viel als daß ihre Schönheiten im Einzelnen, welche sie sonst gehabt haben mochten, noch jetzt genossen werden könnten; dasjenige, was Zeit und Zufall uns davon noch übrig gelassen, ist bereits in den Abschnitten von der Anordnung und den Massen angeführt worden. Die Anlandung der Saracenen zu Ostia ist

ebenfalls nicht mehr so frisch und deutlich, daß die Theile zur Betrachtung oder zum Studium Anlaß geben könnten.

Im Incendio del Borgo gehört die Figur des blaugekleideten Mädchens, welches den Männern, die löschen, Wasser reicht, zu Rafaels allerbesten Producten, besonders ist der Kopf desselben überaus schwer nachzuzeichneu, zum Beweiß hievon wird folgende Anecdote erzählt: der Mahler Cignani kam bereits als ein geschickter Künstler bekannt nach Rom, und besuchte, bald nach seiner Ankunft, den Carl Maratti, welcher damals den höchsten Ruhm hatte, dieser fragte ihn im Gespräch, ob er Rafaels Werke im Vatikan schon gesehen, worauf Cignani mit Ja antwortete und etwas kalt hinzu setzte, es wären ganz hübsche Sachen. Maratti ließ sich nun weiter nichts merken, sondern bat ihn beym Scheiden er möchte ihm doch einen Entwurf von dem Kopf des erwähnten Mädchens machen, weil er dessen bedürfe und gerade selbst keine Zeit dazu habe, welches Cignani ohne Bedenken versprach; als er aber am folgenden Morgen sich an die Arbeit machte, und von mehreren Versuchen ihm keiner Genügen thun wollte, zerrieß er ungeduldig das Papier, lief zum Marratti, und bekannte nun Rafael sey ein unnachahmlicher Meister.

Die Frau mit den Wasserkrügen ist zwar als eine gemeinere Natur, nicht so zierlich und schön gestaltet, wie jenes Mädchen, aber, wegen des grossen Styls der Formen und wegen dem so herrlichen Gewand, kann sie nicht hoch genug geschätzt, nicht ernst und eifrig genug studiert werden.

Der Greis, welcher von dem jungen Manne getragen wird, der Knabe, welcher voran geht, das alte Mütterchen, so ihnen folgt, haben zwar alle vortreffliche Theile; allein da es ziemlich wahrscheinlich ist, daß sie nicht von Rafael selbst ausgeführt sind, so möchten wir solche, obschon sie grosse Achtung verdienen, den Künstlern doch nicht als Muster zu ihren Studien vorschlagen; eben so wenig die trefflichen Köpfe in der Krönung Carls des Großen, oder in dem Schwur von Leo III. Auch empfehlen wir ihnen nicht die Taufe Constantins, oder die Uebergabe der Stadt Rom, die Bataille Constantins, noch wie derselbe sein Heer anredet; denn die besten Schüler des Rafael erreichten, auch in ihren glücklichsten Momenten, doch niemals den Geist und die Freiheit des Meisters; immer geht etwas vom Characteristischen, dem Uebereinstimmenden und Lebendigen verlohren, welches sich in seinen eignen Werken findet, und ist man

einmal im Vatikan, um zu studiren, zu lernen, warum sollte man sich nicht vorzugsweise an das Allerbeste und Vortrefflichste halten? Aus diesem Grunde beziehen wir uns des weitern, in Rücksicht der einzelnen Glieder, nur noch auf diejenigen, welche, im Abschnitt von der Zeichnung, als Beyspiele schöner, oder sich der Schönheit nähernden Formen, angeführt worden; denn der Zögling der Kunst wird sich aus denselben über die besondern Erfordernisse der Mahlerey hinlänglich belehren können, um alsdann zu den antiken, als noch vollkommnern Mustern der Form, überzugehen.

Da Rafaels Gewänder, wenigstens in der Behandlung, ein Canon für die Mahler sind, nach welchem sie sich bilden müssen, so können junge Künstler, um den Character der Linien in Biegungen, Wendungen und Brüchen kennen zu lernen, im Anfange kein besseres Studium wählen, als das bekleidete Bein des jungen Menschen, welcher in der Disputa über das Sacrament hinter dem Bramante steht, und in das Buch desselben zeigt, es ist mit bewundernswürdiger Sorgfalt ausgeführt, und recht zum Muster geeignet. Des Fleißes und der Deutlichkeit wegen sind in eben dem Gemählde das Gewand des Prinzen von Ferrara und der Mantel des Alten, der gegen

den Altar hingeht, zum Nachzeichnen zu empfehlen. Erst nachdem man durch das Studium von diesen mit den Grundsätzen der Behandlung hinlänglich bekannt geworden, möchte es thunlich seyn, sich an die Gewänder im Parnaß und in der Schule von Athen zu machen, und darin den zierlichen Geschmack und die leichtere Ausführung zu erlernen. Durch solches allmähliges Steigern der Vorbilder muß der junge Künstler sich den Zugang zu den grössern und einfachern, im Heliodor, in der Messe, im Incendio del Borgo u. s. w. bahnen, welche er sonst schwerlich gut abzeichnen und fassen, noch weniger den großen Geschmack derselben in seinen eignen Werken reproduciren wird.

Und nun zum Schluß noch ein Wort von den Kupferstichen nach Rafaels Werken, in den Sälen des Vatikans. Von der Disputa, der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Heliodor, dem Incendio del Borgo und der Anlandung der Sarazenen zu Ostia, sind ältere radirte und gestochene Blätter, von besserm und geringerm Werth, vorhanden; die neusten bekanntesten und auch in der That diejenigen, welche das gefälligste Aussehen haben, und von der allgemeinen Wirkung der Bilder einen, wiewohl nicht immer ganz richtigen und deutlichen, Begriff

geben, sind von J. Volpato und seinem Schwiegersohn R. Morghen gestochen. Sie enthalten alle die großen Wandgemählde, welche Rafael selbst, oder doch größtentheils, selbst ausgeführt hat, auch die vier symbolischen Figuren an der Decke im Zimmer der Schule von Athen. Die Gerechtigkeit und die Freundlichkeit im Saale Constantins hat der Engländer R. Strange sehr zierlich gestochen, aber die Formen und den Character dieser Figuren, nicht getroffen. Die Bataille Constantins gegen den Maxentius hat man in sehr großem Format auf vier Blättern, von P. Aquila, meisterhaft radirt, und von seinem Bruder Fr. Aquila die übrigen Bilder alle in einer Folge von Blättern, welche als ein figurirter Catalogus anzusehen sind, und wodurch man sich eine Uebersicht über das Ganze verschaffen kann.

IV.

Ueber den Hochschnitt.

Die Hochschnitte, welche man von Seiten der Kunst sowohl als von Seiten der Handarbeit eine Zeitlang, wo nicht vergessen, doch vernachlässigt hatte, und welche in Deutschland nur von wenigen Personen, und zwar noch selten genug gefertigt wurden, kommen jetzt lebhaft zur Sprache, da die Engländer in dieser Art zu arbeiten besonders auffallende und anziehende Werke geliefert haben. Hier stehe etwas weniges zur Uebersicht, sowohl dessen, was geschehen ist, als dessen, was noch wahrscheinlich gethan werden könnte.

Das Hochschneiden, (Holzschneiden, Formschneiden) aus dem die Buchdruckerkunst sich entwickelte, hielt sich eine Zeitlang an derselben fest, und subordinirte sich ihr. Es war nichts seltenes, daß Buchdrucker und Formschneider sich in Einer Person vereinigte.

Wie sich das mechanische Talent des Formschneiders

vermehrte, wollte er sich auch in einem höhern Kreise zeigen, daher entstanden die vortrefflichen Arbeiten, welche im sechzehnten Jahrhundert, in Deutschland und in Italien, von verschiednen bekannten und unbekannten Meistern, verfertigt worden. Diese, so wie mehrere Blätter, die Albrecht Dürers Nahmen führen, haben den Gehalt geistreicher Zeichnungen mit der Feder. Eben so vortrefflich in ihrer Art sind die meisten Figuren in dem großen anatomischen Werke des Andreas Vesalius und man wird, besonders von Knochen, wenig andere eben so gute und characteristische Abbildungen aufzuweisen haben. Aehnliches Lob verdienen auch verschiedne Vögel im großen Geßnerischen Thierbuche; allein das Schätzbarste und, in gewissem Sinne, auch Kunstgerechteste der ganzen Gattung sind wohl die, mit drey Stöcken gedruckten, Blätter, von italiänischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen. Von einigen sehr seltenen Stücken, nach Zeichnungen von Parmegianino, wird behauptet, daß er sie selbst geschnitten habe, welches man sich um so leichter überredet, als sie mit unvergleichlicher Kunst und Geist gearbeitet sind. Wir haben einst Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit der wirklichen Originalzeichnung zu vergleichen, und wir fanden im Wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht

überwiegend. Auch war die übrige Aehnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt, in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.

Nehmen wir nun aber nach dem, was oben gesagt worden, im Allgemeinen an; daß die meisten Holzschnitte, von den Mahlern der damaligen Zeit, den Formschneidern vorgezeichnet worden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum successiven Absterben dieses Zweigs der Kunst vorbereitet finden. Denn die Mahler dachten blos daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnitts nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse ihnen auszuweichen, oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermieden, und zugleich die Vortheile des Holzschnittes benutzt hätte; welches um so mehr zu wünschen gewesen wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmuth gegeben, und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte. Es kam aber bald dahin, daß die Kupferstiche und radirte Blätter einen großen Vorzug im Zierlichen und Gefälligen über die Holzschnitte erlangten, wodurch sich die Liebhaberey allmählig auf jene wendete, und den Fall dieser nach sich zog. Denn die ganze Arbeit

und Behandlung hing von dem Kupferstecher ab, der auf seine Weise die zarteste schraffirte Zeichnung noch übertreffen konnte.

Die Formschneider, welche nicht zurückbleiben wollten, suchten sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber nothwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Anstatt auf eigenem Wege zu wetteifern, suchten sie vergebens den Kupferstecher auf dem seinigen zu erreichen, und müdeten sich an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionirte Wirkung hervorgebracht wurde. Man könnte sie einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.

Indessen lag in den Holzschnitten der frühern Zeit ein fruchtbarer Keim, der erst in unsern Tagen, und zwar von den Engländern, entwickelt wurde.

Der Zeichner, wenn er eine Federzeichnung für den Holzschneider arbeitete, kam, besonders wo es ihm um Krafft der Haltung, vollkommnen Schatten, dunkle Localfarben zu thun war, in den Fall, daß er wünschen mußte, ganz dunkle Räume anzulegen, um sie mit hellen Strichen wieder beleben zu können.

Unter den Dürerischen Holzschnitten findet sich der

Fall selten. Nur die Augen des großen Ecce Homo und der Kaiserliche Adler, über Maximilians Bildniß, sind auf diese Weise behandelt. Was aber ganz hieher gehört sind diejenigen Blätter, wo auf runden, schwarzen Schilden eine helle geflochtene Dratharbeit gezeichnet ist.

So findet man auch auf andern Holzschnitten, die nicht sowohl in schraffirter Manier, als umrißweise behandelt sind, die Localtinten der Hüte, Schuhe, Sammtbänder und dergleichen, durch eine schwarze Fläche angedeutet; ja wir haben einen Hochschnitt vor uns, wo, auf der Schattenseite eines durchaus dunklen Meßgewandes, der Reflex eingeschnitten und also auf dem Abdruck durch weisse Striche hervorgebracht ist.

Ob nun die neuern Engländer auf diese ältern Beyspiele aufmerksam geworden, (die Geßnerischen Vögel haben sie ohnstreitig im Auge gehabt,) oder ob die allgemeine Richtung ihrer Nation, welche nach Haltung und Helldunkel vorzüglich hinstrebt, sie auf die neue Art zu arbeiten geführt? wollen wir nicht entscheiden. Genug, wenn die ältere und bisherige deutsche Art sich ausschliesslich der Nachahmung einer solchen Zeichnung nähert, die mit schwarzen Strichen auf weiß Papier gezogen ist, so gleicht die englische, wenigstens in den Schattenparthien,

einer Zeichnung, da das Schwarze mit Weiß aufgehöht worden.

Die englischen Formschneider, von denen wir Arbeiten kennen, sind zwey Brüder Bewick, ein anderer heißt Anderson.

Der jüngere von den Bewiks, Thomas, gab eine History of quadrupeds heraus, wovon wir nur wenige Blätter gesehen haben. Die Pelze der Thiere sind ausserordentlich fein und zart ausgeführt, wenige aber nach ihrem characteristischen Zug und Schwung, den Gliedmasen, über welche sie sich herlegen, gemäß dargestellt; auch scheint dieses sein Lehrlingswerk gewesen zu seyn, denn in der History of brittish birds sind die Vögel sowohl als die Vignetten äusserst fein und zierlich geschnitten; doch ist die Arbeit, womit die prächtige Ausgabe von Sommervills Gedicht, the Case, geziert ist, noch vollkommner; die Titel nähmlich, nebst Vignetten, zu Anfang und am Ende von jedem der vier Bücher. Sie sind von dem älteren Bewick, der vor Vollendung des Werkes starb, sämtlich gezeichnet. Alles ist mit ungemeiner Sauberkeit gearbeitet, vorzüglich aber überraschen die Titel, und unter diesen wieder besonders die beyden zum dritten und vierten Buche, durch

Glanz und Zierlichkeit der Striche, durch Krafft, harmonische Abstufung der Töne, und daher entstehende gute Wirkung, so daß sie die Vergleichung mit den saubersten Kupferstichen nicht zu scheuen brauchen. Gute Druckfarbe, schönes Papier, sorgfältiger Abdruck, tragen freylich das ihrige zu diesem Effect bey.

Von Anderson kennen wir verschiedene Arbeiten, unter denen sich besonders eine Ankündigungskarte, mit einem einfachen ländlichen Gegenstande, auszeichnet, sie fällt durch Zierlichkeit des Schnittes, durch Krafft und Wirkung eben so gut in die Augen, als die Bewickischen Stöcke.

Allein um solche Arbeiten gehörig zu schätzen, muß man vor allen Dingen den Zeichner von dem Formschneider, und wenn sie auch in Einer Person zusammentreffen sollten, unterscheiden.

Das hohe Characteristische, besonders in der Zeichnung, das die Alten, die wir oben gerühmt haben, vorzüglich zum Entzwecke hatten, wird man in den Bewickischen Arbeiten nicht suchen. Die Vögel haben ein gutes natürliches Ansehen, in Absicht aber auf die bedeutenden Züge können sie sich mit den bessern im Geßnerischen Werke nicht messen. Dagegen ist das Einzelne, die Lage

der Federn, ihre verschiedene Localtinten, und was hierzu gehören mag, bey einigen im höchsten Grade zu loben.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß diese neuern Holzschnitte mit jenen ältern soliden Arbeiten nicht verglichen werden können. Denn wenn man Anforderungen an Form, Geist, Gedanke, Ausdruck u. s. w. machen wollte, so würden sie dabey sehr zu kurz kommen. Sie sind Dinge von einer ganz andern Art, und man kann sagen auch wohl zu einem ganz andern Zweck.

Die alten Künstler bekümmerten sich wohl nicht um die Striche als Striche, wie glänzend und fein sie ausfallen, wie sie liegen, und welchen Effect sie in diesem Sinne thun sollten; sie strebten vielmehr einzig darnach das hohe Ziel der darstellenden Kunst, in Bedeutung und Form zu erreichen. Ein gewisser Grad von Ordnung und Reinlichkeit folgte schon von selbst aus diesem Begriff.

Die neuern Engländer sind mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, deren höchster Zweck ist saubere Arbeit zu machen. Neigt sich nicht aber die Kupferstecherey, ja wir möchten beynahe sagen, die Kunst überhaupt, um sich nach der Zeit zu bequemen, gegen diese Seite hin? der herschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleisen-

den Gewande auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also daß die alte Art in Holz zu schneiden fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowohl die Formschneider als die Zeichner Schuld seyn mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet; ja daß Holzschnitt und Holzschnittsmanier sogar zur Gleichnißrede dienen müssen, um eine rohe ungeglättete Arbeit anzudeuten.

Dagegen ist nichts natürlicher als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beyfall aufgenommen werden, und eine sehr lebhafte Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfniß der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung seyn wird, obendrein noch wolfeil.

Nun aber bleibt uns noch die Frage zu untersuchen übrig: ob diese neuen englischen Holzschnitte, von Seiten der Behandlung, einigen Vortheil über die Alten haben und es scheint in der That als ob hier ein nicht unbeträchtlicher Gewinn erhalten worden, und noch mehr für die Zukunft zu hoffen sey.

Derjenige, der zuerst diese neue Manier in Holz zu schneiden aufgebracht, verdient Lob, daß er die Natur dieses Kunstzweiges wohl untersucht, erkannt und darauf die Verbesserung der Behandlungsmanier gegründet hat.

Die Schwierigkeiten sind dabey nicht gesucht sondern vermieden und, was uns besonders zweckmäßig dünkt, der starke Schatten wird überhaupt als eine dunkle Masse angesehen, und nur auf verschiedne Weise mit den lichten Parthien vereinigt; die Reflexe sind in denselben hinein gearbeitet, da hingegen der gewöhnliche Holzschnitt das Ganze als Licht betrachtet und seine Striche, wie, bey einer Zeichnung mit der Feder, auf weiß Papier, geschieht, vervielfacht oder verstärkt, je nachdem ein tieferer Schatten ausgedruckt werden soll. Weil nun jener Begriff der Mahlerey und der Lehre von den Massen weit näher liegt, als dieser, so ist man bey der neuen Art in Holz zu schneiden, des Effects ohne Zweifel sicherer als selbst bey gewöhnlichen Kupferstichen, und genießt in diesem Stück ohngefähr die Vortheile einer eben so milden Wirkung des Schattens wie sie die schwarze Kunst gewährt.

Was die Abstufung der Töne, zur Andeutung der Localfarben und der Haltung betrifft, so zeigen die vor uns liegenden Versuche, daß der Holzschnitt auch von dieser Seite allen Forderungen der Kunst Genüge leisten kann.

Vorausgesetzt also, daß man Mittel fände große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen, und welches

vielleicht nicht die kleinste Schwierigkeit seyn dürfte, sie gut abzudrucken; so läßt sich als wahrscheinlich vermuthen, daß die Holzschnitte, da sie von guten Künstlern gearbeitet, aller der gefälligen Eigenschaften fähig sind, wodurch sich die gestochnen, geschabten und geätzten Blätter empfehlen, fortan auch in besserm Rufe stehen, und gleich diesem Ehre und Gunst beym Publikum genießen werden.

Ob wir nun gleich für die Kunst im höhern Sinne von beyden erwähnten Holzschnittsarten nichts zu erwarten haben, denn die Kunst kann wohl auf den Mechanismus, der Mechanismus aber umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern; so werden wir doch, in Betracht daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents, welches in dem gegenwärtigen Falle noch besonders zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse dienen kann, allemal schätzbar seyn muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren.

Ueber die Behandlungsart des ältern bisher bekannten Holzschnittes könnte uns Herr Unger, als welcher darinn vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am besten aufklären, vielleicht würden wir indeß auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland über zu pflanzen.

V.

Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne.

Im März 1796.

Das rechte Bein des ältern Knaben ist von höchst erfreuender Zierlichkeit.

Die Schwingung und Wendung der Glieder überhaupt und der Muskeln ist durch das ganze Werk bewundernswürdig. In den Beinen des jüngern Knaben, die nicht sehr elegant sind, ist eine solche Natürlichkeit, die von diesem zart gewendeten bewirkt wird, welche vermuthlich gar nicht ihres Gleichen hat. Die Beine des Alten, besonders das rechte, sind von dieser Seite betrachtet ebenfalls wunderschön.

Restaurationen.

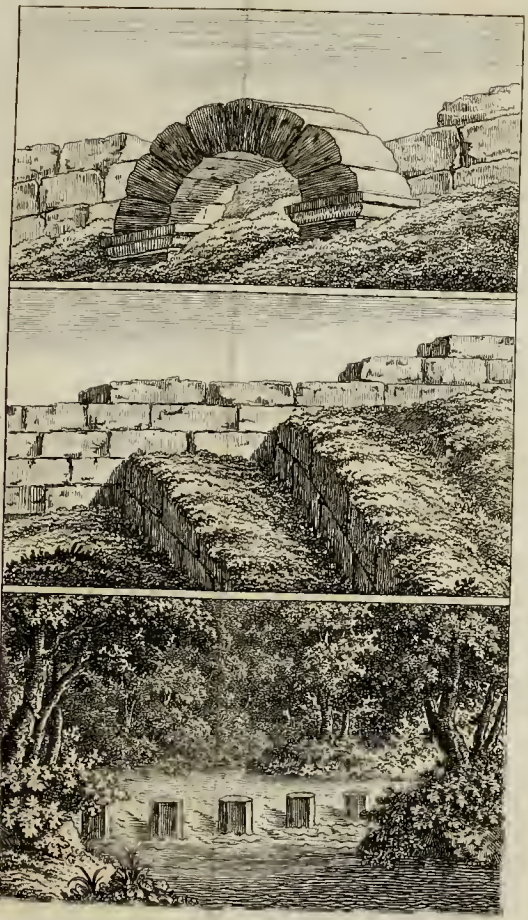
An den Schlangen ist ein beträchtlicher Theil neue Arbeit, und wahrscheinlich beyde Köpfe.

An der Figur des Laokoon. Der rechte Arm bis nahe ans Schultergelenk. Die fünf Zehen des linken Fußes; der rechte Fuß ist hingegen ganz unbeschädigt geblieben.

Am ältern Sohn. Die Spitze der Nase. Die rechte Hand. Die drey ersten Zehen des linken Fußes. Am rechten Fuß die Spitze des Daums. Der Bauch ist auf der rechten Seite ein wenig beschädigt, und die Beschädigung ausgebessert.

Am jüngern Sohn. Die Nasenspitze. Der rechte Arm. Zwey Finger der linken Hand. Alle fünf Zehen des rechten Fußes.

Nur der restaurirte rechte Arm des Laokoons ist gut gearbeitet, von gebrannten Ton und, wie die meisten behaupten, von Bernini, welcher sich aber darin selbst übertroffen haben muß. Die andern angezeigten Ergänzungen sind von Marmor, zwar fleißig gemacht aber von schlechter Kunst, im Geschmack der Berniniſchen Schule krampfhaft verdreht. Ein gewisser Cornachini soll sie verfertigt haben.



SPECIAL 87-S
PERIOD 1873
N
62
P96
v.1

GETTY CENTER LIBRARY